

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

MARS 1932

A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI^e), Danton 48-59

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis sept ans, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein, de 1922 à 1928.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel de 40 pages abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur à l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEIL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président, délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

LA GRANDE REVUE DE L'HISTOIRE DE L'ART

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. le duc d'ALBE ; ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ; le comte MOÏSE de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ; S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ; D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ; ROBERT JAMESON ; L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ; E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ; le baron EDMOND de ROTHSCHILD, membre de l'Institut ; G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de Propagation des livres d'Art ; CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ; PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ; ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ; POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

M. GEORGES WILDENSTEIN, directeur. MM. JEAN BABELON et PIERRE d'ESPEZEL, secrétaires.

L'ANCIENNETÉ ET LA HAUTE TENUE LITTÉRAIRE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »
LUI ASSURENT LE PREMIER RANG PARMİ LES REVUES D'ART FRANÇAISES

Publiée avec le concours des plus éminents critiques, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité : architecture, peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs. Elle paraît en livraisons mensuelles, luxueusement imprimées, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales dues aux meilleurs artistes.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gracieusement BEAUX-ARTS

Bulletin d'Abonnement

Veuillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir du 1^{er} 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de la revue BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles:

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, 12 numéros) : FRANCE : 180 fr. — ÉTRANGER : Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr. — Le numéro : 15 fr. (Étranger : port en sus). Comptes chèques postaux : Paris 1390-90.

106, boulevard Saint-Germain — Danton 48-59

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

Lisez BEAUX-ARTS

et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

*Revue mensuelle
paraissant le 25 de chaque mois*

(28 pages 28×38 cm., abondamment illustrées)

Bulletin d'Abonnement

*Veillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la revue BEAUX-ARTS,
à partir du 1^{er} 19*

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, 12 numéros) : FRANCE : 50 fr. — ÉTRANGER : Pays
ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 60 fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 70 fr.
— Le numéro : 5 fr. (Étranger : port en sus). — Comptes chèques postaux : Paris 1390-90.

106, boulevard Saint-Germain — Danton 48-59

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

SOMMAIRE

Les dessins de Signorelli, par <i>M. Bernard BERENSON</i>	173
Le transfert des antiques de Médicis de Rome à Florence, par <i>M. Ferdinand BOYER</i>	211
Joseph Bernard (1866-1931), par <i>Luc BENOIST</i>	217
Bibliographie.....	229

DEUX PLANCHES HORS TEXTE :

DEUX DESSINS DE SIGNORELLI (Musée du Louvre).

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS* et à *BEAUX-ARTS* réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressé à

M. l'ADMINISTRATEUR

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

NOUVEAUTÉ :

L'AFRIQUE MÉDITERRANÉENNE

ALGÉRIE — TUNISIE — MAROC

par Fernand BENOIT

In-4^o raisin (25 × 32) de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures, plus un frontispice.
Édition ordinaire..... 275 fr. — Édition sur madagascar (100 ex.).... 450 fr.

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4^o de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration contenant 81 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4^o de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 324 pages, dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4^o de VIII-174 pages dont 86 pages d'illustration contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bernier, 1930).

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4^o de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4^o de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4^o de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4^o de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne** In-4^o de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Récompensé sur le prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4^o de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration contenant 236 héliogravures, plus un frontispice. Prix de souscription..... 200 fr.
N.B. Ce prix sera porté à 250 fr. dès la publication du volume.

Manet, par PAUL JAMOT. Catalogue critique par Paul JAMOT et Georges WILDENSTEIN, avec la collaboration de Marie-Louise BATAILLE. Deux volumes in-4^o (25 × 32) dont un de texte (200 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 420 phototypies)..... 600 fr.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.

CHEMINS DE FER DE L'ETAT



**A 1^h30 DE
PARIS
ROUEN**
"ville musée"
**du 5 mars au
3 avril**

**EXPOSITION D'ART
RELIGIEUX MODERNE**
(musée de peinture de Rouen)

Renseignez-vous aux gares.

CHEMIN DE FER DU NORD

Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord
assure les relations entre
la France et l'Angleterre par les voies
maritimes les plus courtes.

Services quotidiens dans les 2 sens

SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*
Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

SPORTS D'HIVER AUX PYRÉNÉES

Hiver 1931-1932

**Billets d'Aller et Retour à Prix réduit
au départ de**

PARIS-QUAI D'ORSAY

La gare de Paris-Quai d'Orsay délivre jusqu'au
31 Mars 1932 des billets spéciaux d'aller et retour
en toutes classes pour :

**Font-Romeu-Odeillo-Via
Bagnères-de-Luchon
Superbagnères
Gripp
Laruns-Eaux-Bonnes
Mont-Louis-La Cabanasse.**

Ces billets comportent sur les prix des billets
simples des tarifs généraux de G. V. une réduction
de 25 % en 1^{re} classe et de 20 % en 2^e et 3^e classes;
ils sont valables 21 jours dimanches et jours de
fêtes compris, sans faculté de prolongation.

R. C. Seine 88.928.

Sur les routes de la Provence romaine

Il est un moyen très pratique de visiter les monuments
romains et du Moyen Âge qui abondent en Provence,
c'est de faire, en autocar P.-L.-M., les circuits organisés
au départ d'Avignon, de Nîmes et d'Arles.

De la gare d'Avignon partent, tous les matins, les cars
qui assurent quotidiennement, dans la journée, les cir-
cuits : « Arles-Les Baux » et « Uzès-Nîmes-Pont du
Gard » ; ceux qui, les mardi, jeudi et samedi, effectuent
l'excursion : « Aigues-Mortes-Grau du Roi-Saintes-
Maries » et ceux qui, les lundi, mercredi et vendredi,
conduisent les touristes à Vaison et à Orange.

Le circuit de la « Fontaine de Vaucluse » est une
excursion quotidienne de l'après-midi.

Les services au départ de Nîmes sont : les lundi et
jeudi, « Arles-Les Baux » ; le mercredi, « les Saintes-
Maries » ; le vendredi, « Grau du Roi-Aigues-Mortes » ;
les mardi, samedi et dimanche, « Pont du Gard-Uzès ».
Les voitures qui font ces circuits partent de la gare et
s'arrêtent, avant de quitter la ville, au Bureau des Auto-
cars, boulevard des Arènes, où elles prennent également
des voyageurs.

Trois services partent du boulevard des Lices à Arles
et y reviennent le soir, les lundi et jeudi, « Les Saintes-
Maries-Aigues-Mortes-Grau du Roi » ; les mercredi,
vendredi, samedi et dimanche, « Les Baux » ; le mardi,
« Pont du Gard ».

Les Fils de Léon Helft

CURIOSITÉS
SPÉCIALITÉ D'ORFÈVREURIE
ANCIENNE

4, Rue de Ponthieu, 4

PARIS (8^e)

L O N D O N

11 Carlos Place

P A R I S

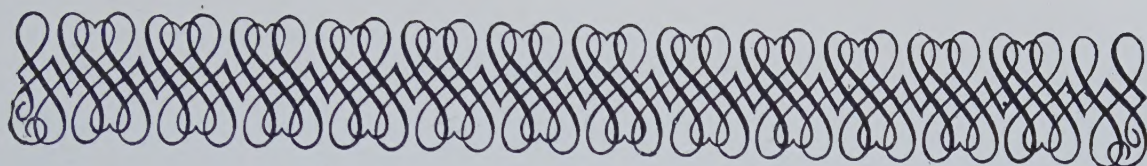
95 rue La Boétie

ANTIQUITÉS

TABLEAUX

MEUBLES

ABDY & Co



LES DESSINS DE SIGNORELLI



FIG. 1. — SIGNORELLI. Dessin. Stockholm. (Musée national.)

Je n'ai pas introduit une étude sur les dessins de Signorelli¹ dans la première édition de mes *Dessins de Peintres Florentins*, parce que j'avais alors considéré l'histoire de l'art d'un point de vue trop régional, et que j'avais placé leur auteur parmi les Ombriniens. Oscar Fischel ne le comptait pas au nombre de ces derniers, et l'a exclu par conséquent de son ouvrage inestimable consacré à leurs dessins². De cette omission résulte un devoir auquel je me soumets de fort bon cœur, persuadé que je suis désormais que Signorelli, en tant qu'artiste, fut un Florentin. S'il étudia sous Piero della Francesca, à Arezzo, il atteignit la

maturité sous Pollajuolo, à Florence. C'est donc à la suite de ce grand maître que nous parlerons de Signorelli comme dessinateur.

Si nous possédions des dessins de Piero, nous pourrions les étudier en guise

1. Dans la nouvelle édition de cet ouvrage, le présent essai prendra place comme dernière section du chapitre II. Les numéros donnés ici sont ceux qui figureront dans mon catalogue. Les références à Dussler se rapportent au volume illustré de cet auteur consacré à Signorelli dans les *Klassiker der Kunst*.

2. « Grotesche Verlagsbuchhandlung », Berlin, 1917.

de préface à ce que nous avons à dire de Signorelli, non seulement parce que Piero lui aussi peut passer pour florentin, mais pour cette raison que les habitudes de dessin qu'un artiste a contractées très tôt dans sa vie, sont moins sujettes à des changements radicaux que des habitudes de peinture, ou que des acquisitions encore plus tardives et plus intellectuelles, touchant par exemple les proportions ou la composition. Or c'est de Piero que Signorelli a dû apprendre à dessiner.

Il est curieux de noter que, tandis que nous possédons nombre de dessins à la plume de Pollajuolo et de ses successeurs immédiats, nous n'en n'avons pas un seul de Signorelli.

Quand je parle de dessin à la plume, je veux dire un dessin qui tire tout son effet et sa qualité de la plume, et de la seule plume, et non pas de la plume unie à d'autres procédés, comme c'est le cas pour l'esquisse d'un homme nu qui en porte un autre sur ses épaules, conservée à la Galerie des Offices (2509. D. 6), où la plume sert à renforcer l'aquarelle, le bistre et le blanc. Si nous en jugeons par la proportion des études à la pierre noire relativement aux autres, c'est la pierre noire qui était le procédé favori de Signorelli.

On serait tenté de se demander si Signorelli n'héritait pas cette prédilection de Piero. Malheureusement, nous n'avons pas le moyen d'en décider, car nous ne sommes pas sûrs d'avoir un seul dessin de la main même de cet artiste de génie¹. Quel que soit celui qui, pour la première fois, fit usage de la pierre, il fut déterminé en faveur de ce procédé par le besoin d'un instrument à la fois plus prompt, plus souple, plus docile, plus ductile que la plume, le crayon ou la pointe d'argent. Signorelli ne fut pas le premier à en faire usage, mais il fut le premier, en Italie du moins, à en comprendre toutes les ressources et à les exploiter de façon aussi complète. Il est de fait que ce procédé ne donna pas de bonne heure ni souvent de meilleurs résultats, même aux mains du plus grand de ses successeurs, Michel-Ange, et, contrairement à ce que fit Michel-Ange, Signorelli n'en abusa jamais. Nous n'avons pas de sa main des imitations à la pierre de peintures à l'huile trop poussées, comme les compositions de Michel-Ange pour Cavalieri.

Signorelli employait la pierre noire pour donner à ses figures du volume et de la masse. C'est en conduisant cet instrument qu'il semble le plus sûr de lui-même ; il atteint par là des effets picturaux de plasticité qui n'ont jamais été dépassés. Lorsqu'il voulait travailler tous les détails anatomiques d'un nu, il recouvrait le tracé à la pierre d'un lavis au bistre ou à l'aquarelle, ou de blanc ; il en résultait une miniature, et comme une version à la chambre noire d'une peinture achevée (2509.D.6). Il n'employa jamais le bistre seul, et fit usage si rarement de la pierre rouge seule qu'on n'en peut citer, comme nous le verrons, que

1. Ce qui se rapproche le plus des dessins de figures, c'est la série de têtes illustrant l'exemplaire de la *Prospettiva pingendi*, qui se trouve à Parme (reproduit pl. 63-72 de l'édition de Winterberg, Strasbourg, Heitz, 1899). Ces têtes sont schématiques et nous disent peu de chose sur Piero dessinateur. Toutefois, elles doivent être des copies fidèles d'après des originaux de sa main.



Fototeca italiana.

FIG. 2. — SIGNORELLI. LE SAINT VOULT. Florence. (*Galerie des Offices.*)

deux exemples. Telles sont les conclusions qu'on peut tirer, sans s'exagérer leur valeur, des restes de son œuvre qui nous sont parvenus.

Le plus ancien dessin de notre maître est un dessin très poussé, conservé aux Offices, qui représente le Saint Voul (2509.D.4 — fig. 2). C'est là presque une petite



FIG. 3. — SIGNORELLI. Dessin. (British Museum.)

Phot. Donald Macbeth.

peinture, et peut-être devons-nous y voir en effet le modèle achevé d'une peinture. Dans la répartition de l'ombre et de la lumière, et plus encore dans le modelé, on sent quelque chose des qualités plastiques de Piero della Francesca, que rappellent aussi le type et les proportions.

Il a probablement été fait sept ou même huit ans avant l'autre épave qui a été sauvée de l'oubli. Celle-ci est une étude à la pierre noire, actuellement à Stockholm (2509. I — fig. 1), pour le saint Sébastien du retable d'autel de Pérouse, qui date de 1484. Bien qu'elle soit un peu abîmée par les piqures, le trait y est aussi ferme, le modelé plus large, que dans n'importe quel ouvrage exécuté à l'aide de ce procédé, jusqu'à cette date, en Italie. Nul doute que le ferment communiqué par Piero n'y soit à l'œuvre, bien que le type et le

pathos soient de Pollajuolo, et rappellent l'*Adam* de cet artiste (Ber. 1901).

Une autre esquisse à la pierre noire, représentant Hercule et Antée (2509.J — fig. 4), exécutée vers 1490, atteste d'une façon encore plus nette l'influence de Pollajuolo. Signorelli devait avoir dans l'esprit, ou du moins diffuse dans sa mémoire, quelque version de ce sujet, tel qu'il est représenté dans le groupe de bronze du Bargello (Van Marle, XI, 361). Ce n'est pas seulement la conception générale, ce sont les mains elles-mêmes, qui sont d'Antonio. Mais il n'y a rien de lui ni dans la calligraphie, ni dans la souplesse des contours, ni dans les hachures qui

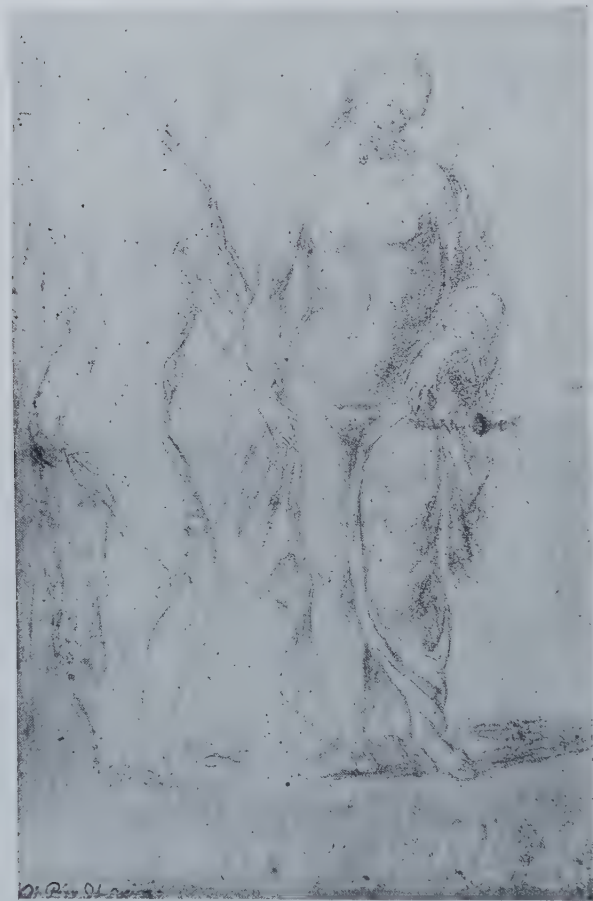
rendent l'ombre et la lumière. Le clair-obscur très poussé, les plans picturaux, les proportions héroïques de cette esquisse, sont tout à fait étrangers à Pollajuolo. Ils ne sont même pas du Quattrocento, mais aussi avancés sur cette espèce de plateforme roulante à laquelle on peut comparer la progression de l'art, que les figures de Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

L'artiste ne va pas toujours du même train que la plateforme. Il est sans cesse en mouvement, et si sa place est tout à l'avant, quand il veut se dégourdir les jambes il faut bien qu'il aille en arrière. C'est ainsi qu'à peu près à la même époque



FIG. 4. — SIGNORELLI.
HERCULE ET ANTÉE.
Windsor. (Collection de
S. M. le roi d'Angleterre.)
Phot. Donald Macbeth.

que cette dernière esquisse, d'un caractère proche de Pollajuolo et qui dépasse même ce maître, deux autres dessins marquent un retour vers les proportions et les attitudes de Piero, quoiqu'ils soient chargés de ce languissant désespoir que cet artiste a ignoré comme toute autre forme d'expression ou d'émotion. Les nus



Phot. Donald Macbeth.

FIG. 5. — SIGNORELLI Dessin. Londres.
(British Museum.)

dans l'étude pour une Assomption ou une Ascension (2509.E.2 — fig. 3) ressemblent étonnamment aux figures schématiques dérivées de Piero, données par Winterberg dans son *Petrus Pictor Burgensis de prospectiva pingendi* (Strasbourg, Heitz, 1899). Dans l'étude d'un homme nu faisant face à une femme affligée tenant une branche d'olivier (2509.E — fig. 5), le premier personnage rappelle l'homme appuyé sur un bâton sur la fresque de Piero à Arezzo qui représente la *Mort d'Adam* (Van Marle, *Italian Schools*, XI, 45).

Ce dessin présente un double intérêt. D'abord il est fait de quelques traits, et acquiert par là une liberté et une légèreté que peu d'artistes ont connues pour rendre le volume et la masse, les proportions et l'action, et non pas seulement pour produire un effet qui ne résiste à aucune analyse. De plus, il est possible que ces deux figures aient été l'une des premières pensées de Signorelli pour le plus important de ses ouvrages qui subsiste, le *Pan* de Berlin (Dussler,

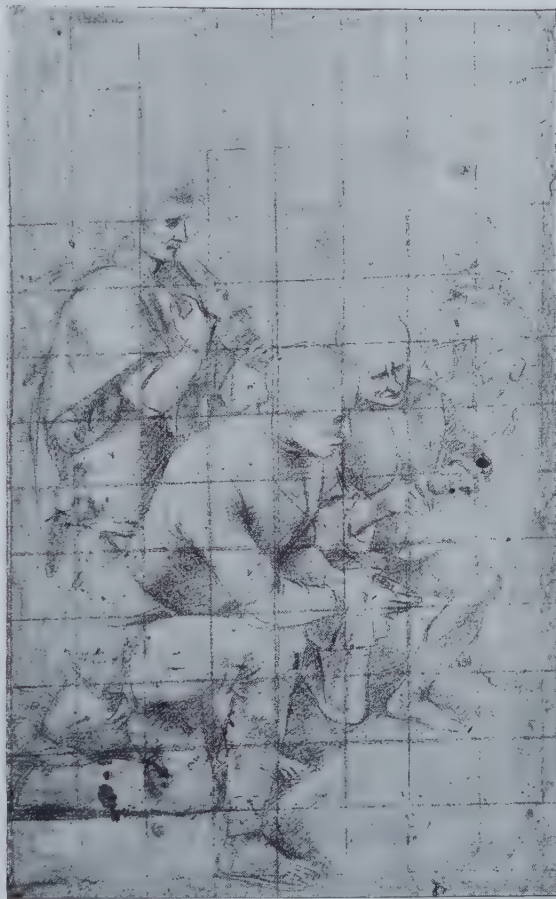
59), cette peinture de rêve qui devance les deux romantismes en apparence si différents, mais en réalité analogues, de Poussin et de Gauguin. L'homme peut avoir servi pour le nu au flageolet, et la femme pour la seule figure féminine qui apparaisse sur cette toile.

Par contraste avec cette dernière esquisse, exhalée comme un souffle plutôt que tracée par une main, nous possédons, d'une date légèrement postérieure, la grande étude du Louvre (2509.H.1 — hors-texte) représentant un apôtre, les deux mains croisées sur la poitrine, et regardant le spectateur avec surprise, dirait-on. La pierre noire se fait sonore, mais sa musique se prolonge, comme

la voix des violons, par l'effet des traits de pierre rouge et des touches de blanc.

Deux autres feuillets requièrent un moment d'attention avant que nous atteignions le cœur de notre tâche, c'est-à-dire l'examen des études faites soit pour les fresques d'Orvieto, soit en rapport immédiat avec celles-ci ou exécutées à la même époque.

L'un de ces deux feuillets (2509.E.4 — fig. 6) est une esquisse à la pierre noire pour les bergers agenouillés, pour le berger qui s'avance vers ceux-ci, et pour l'ange aux mains croisées de la *Nativité* de la National Gallery (Dussler, 48). Ni le dessin ni la peinture ne sont à la hauteur de notre attente. Nous admettrons que l'exécution de certaines parties de la peinture fut remise à des mains d'élèves. Nous n'en dirons pas autant du dessin. Il est d'une seule main, et ne peut être qu'un original, ou la copie d'un original. Les contours, il est vrai, sont plutôt relâchés, mais cela ne suffit pas à nous faire douter de son authenticité. Les motifs de notre jugement sont, les uns trop évidents, les autres trop subtils, ou encore trop impondérables, pour pouvoir être exposés verbalement. Ce qui surtout le fait accepter, c'est que ce dessin semble avoir été une étude non pas d'anatomie, ni des têtes ou des extrémités, mais de clair-obscur. Tenez cette esquisse à bout de bras et aussi haut que vous pourrez ; elle se transformera en une étude d'ombre et de lumière dans un groupement de perspective. Comme le clair-obscur, à cette époque, était moins avancé que le dessin des contours, cette esquisse gagne en « primitivisme » ce qu'elle peut perdre de son caractère linéaire, et sans doute Signorelli en aucun autre ouvrage ne se rapproche-t-il davantage des effets de masse d'ombre et de lumière de Piero della Francesca. Les dessins de cet artiste pour sa fresque d'Arezzo, le *Rêve de Constantin*, ont dû être quelque chose de semblable avec des contrastes aussi simples et aussi riches en effets de masse. Le berger agenouillé ici au premier plan, par son clair-obscur d'une simplicité « primitive » rappelle de façon singulière le peintre de cette fresque.



Phot. Donald Macbeth.

FIG. 6. — SIGNORELLI, ÉTUDE POUR LES BERGERS
DE LA NATIVITÉ MANCINI, Londres. (*British Museum.*)

L'autre feuillet que je voulais citer avant d'en venir à Orvieto (2509.D.3 — fig. 8) présente d'un côté une des esquisses les plus animées qu'ait jamais exécutées



FIG. 7. — SIGNORELLI. APOLLON. Florence. (Galerie des Offices.)
Fototeca italiana.

Signorelli. Lucrèce tient encore le poignard dont elle s'est frappé le sein, mais son autre main pend inerte, tandis qu'en mourant, elle tombe en arrière dans les bras d'une suivante. L'action des trois corps est rendue magnifique par le mouvement tumultueux des draperies, elle a la qualité d'une riche orchestration musicale. Au verso, on voit une autre conception des trois corps, d'une hardiesse digne de la maturité de Michel-Ange ; à angle droit, on aperçoit Apollon nu, jouant de la viole (fig. 7). La suavité des formes, les jeux de la lumière rappellent Raphaël et plus encore Palma Vecchio et même Corrège.

Le vaste registre de son génie permet de placer Signorelli au rang des artistes qui, au cours d'une seule vie, passent par différentes phases ascendantes dans leur développement. Plus grand comme dessinateur que comme peintre, ainsi que nous aurons l'occasion de le noter, c'est dans ses dessins qu'il se révèle le plus complètement. Sa pos-

session de l'anatomie humaine en fait non seulement le précurseur de Michel-Ange et même de Tintoret, mais le poète, le prophète, bref, l'illustrateur qui a créé le *Pan* de Berlin, les Anges du plafond de la sacristie de Lorette et l'*Apocalypse* d'Orvieto.

Originaux ou copies, il ne subsiste en tout que vingt-quatre ou vingt-cinq dessins qui aient pu servir à Signorelli dans la préparation de ses fresques d'Orvieto.

La plupart sont exécutés à la pierre noire. Quelques-uns ne présentent que des contours, d'autres indiquent le modelé par des hachures, l'un d'eux du moins est touché de pierre rouge. Aucun ne peut être identifié exactement avec les figures qui apparaissent sur le mur. Les études qui offrent une correspondance complète avec les fresques, sont en bistre et en blanc, ou à l'aquarelle. Il semble donc que lorsque le maître méditait sur les problèmes qu'il se proposait de résoudre et concevait le détail de ses compositions, il se servait de la pierre, de même que l'encre était pour Léonard de Vinci l'instrument de ses notations et un moyen d'expression naturel. Les dessins qui ne cadraient pas avec son modèle éventuel, étaient écartés ou modifiés. Lorsqu'enfin il était satisfait d'une idée, il la poussait avec une technique qui en faisait presque, comme c'est le cas pour le n° 2509.D. 6, la réduction coloriée d'un projet achevé que l'exécutant pouvait avoir sous les yeux en peignant.

Toutefois, ni cette étude ni la version également achevée et plus complète du même motif (2509.H.2, — hors-texte) ne fut littéralement transposée sur la fresque qui représente les *Damnés*. Elle fut inversée, et le mouvement des

épaules cessa d'être statique, comme dans le nu posé, pour devenir dynamique. Le porteur fait effort en avant, le dos courbé sous le faix. Les différences sont suffisantes pour suggérer que même ces deux esquisses ne représentent pas le modèle définitif de la peinture.

Toute cette étude et toute cette préparation pour un groupe qui au vrai se trouve perdu dans la foule en lutte, et qui, à partir de l'épaule du porteur, disparaît derrière d'autres figures ! Ceci joint au fait déjà mentionné qu'aucun des dessins à la pierre ne trouve son exact équivalent dans les fresques, nous permet



FIG. 8. — SIGNORELLI. LUCRÈCE. Florence. (Galerie des Offices.)

de nous faire quelque idée de la somme de labeur que coûtait à un artiste de la Renaissance l'achèvement d'un ouvrage¹.

Le dessin original qui trouve, dans son état fragmentaire, sa contrepartie



FIG. 9. — SIGNORELLI. Dessin. Bayonne. (Musée Bonnat.)

dans la fresque, est un dessin de Bayonne (2509.A.I — fig. 9), représentant un démon précipitant dans les flammes un pécheur que nous apercevons dans l'angle inférieur gauche des *Damnés* (Dussler, 100). Une autre figure de la même collection (2509.A — fig. 11) semble être le même nu dans une position alternée, mais, bien qu'elle soit achevée et lavée de couleurs, elle ne fut jamais utilisée. Une esquisse perdue, de la même qualité et du même genre que ces deux dernières, est représentée par une copie très fidèle au British Museum (2509.N.I — fig. 12). Elle fut exécutée pour un groupe à notre droite dans la fresque des *Damnés*.

L'élégance, le fini, l'attrait de ces quelques dessins qui subsistent, lavés de bistre ou de couleur à l'eau, les rapprochent à tel point de Raphaël qu'il faut s'étonner de ne pas les voir attribués à ce dernier. Est-ce là une erreur qu'il faille s'attendre à voir commettre ?

Un certain nombre de dessins à la pierre n'ont pas

manqué d'être attribués à Raphaël ou plutôt à un artiste qui lui est associé dans

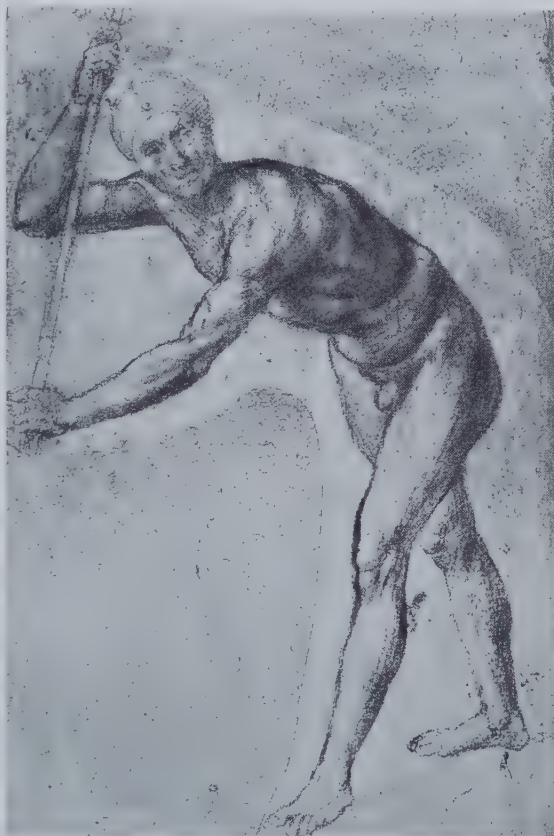
1. En lisant les épreuves de cet article, je reçois la dernière publication de la Vasari Society et j'y relève un autre dessin pour les fresques d'Orvieto (2509. B. 2) qui, comme la plupart des études faites pour ce même ouvrage, ne se trouve pas dans la composition définitive. Par ses qualités d'action et de modelé, ce dessin est à la hauteur des autres.

la lumière incertaine qui éclaire nos connaissances, je veux dire Timoteo Viti. Comme ils sont de la même période et exécutés en toute probabilité en vue de la même œuvre, c'est-à-dire des fresques d'Orvieto, nous pouvons en parler ici.

Il serait fastidieux de discuter la paternité de Signorelli à leur sujet. Ils sont plus ronds, généralement empreints de suavité, mais parfois plus rudes de facture, et presque toujours d'une allure plus hésitante que les études à la pierre noire si hardies, si véhémentes, si expressives, que nous admirons. Néanmoins, on ne peut se défendre de l'impression — une impression qui va jusqu'à la conviction — qu'elles sont de lui, et non pas de Raphaël, encore moins de Timoteo Viti.

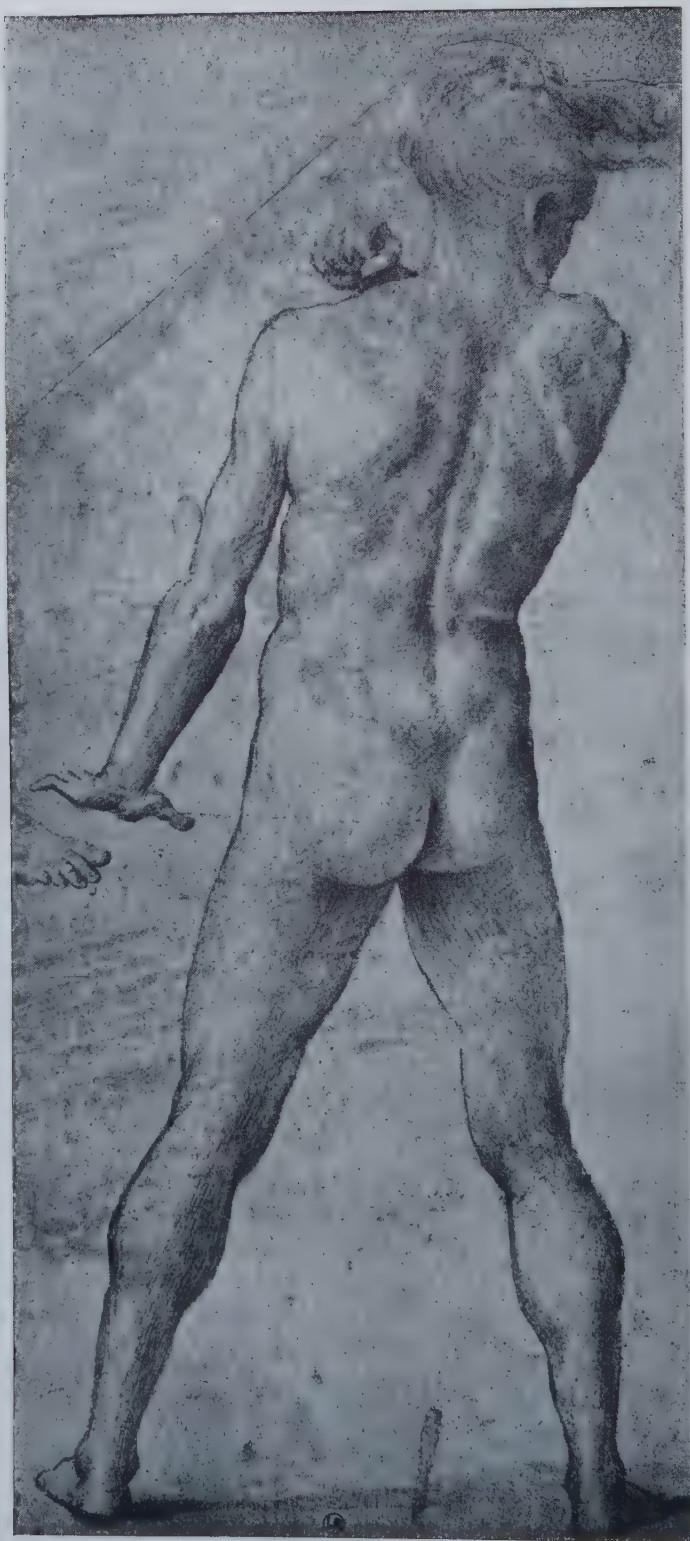
Il est possible que ce petit peintre ait été le premier à mettre le crayon et la brosse aux mains du jeune Raphaël, et même si cela n'est pas, il demeure une agréable figure de second plan. Comme tous les artistes aimables mais faibles, il se présente, à la différence des grands maîtres, à son désavantage dans ses dessins. Les trois ou quatre études qui sont incontestablement de sa main, celles des tableaux d'autel d'Urbino et de Brera, celles de la Madeleine pour le *Noli me tangere* de Cagli, et peut-être le dessin si proche de Costa à Hambourg, destiné à un quatrième tableau d'autel (Fischel, fig. 317, 319, 323, 325), ont aussi peu de ressemblance avec Signorelli qu'il est possible pour des ouvrages exécutés au même moment, dans la même région, et avec les mêmes matériaux. Le traitement et la qualité sont différents, et tous deux fort inférieurs aux esquisses que nous allons examiner, bien que celles-ci manquent de la liberté et de la vitalité des autres dessins à la pierre de Signorelli. Pourquoi et par quel mystère ? Qui pourrait le dire ? Seul un artiste serait-il exempt de faiblesse et de tâtonnements ? ne saurait-il jamais se départir de l'épaisseur d'un cheveu de ses types et de sa pratique habituels ?

Les nus 2509.E.7 (fig. 14) et 2509.D.7 (fig. 13), le premier dans la collection



Phot. W. E. Gray.

FIG. 10. — SIGNORELLI, Dessin. Londres.
(Collection Henry Oppenheimer.)



Selwyn, et le second aux Offices, sont des études exécutées d'après la même figure, dans la même pose, vue par devant et par derrière. Le premier, presque aussi bourru qu'un Cézanne, a la rondeur plastique, l'accent significatif et le frémissement vital qui caractérisent le véritable dessinateur, et bien que les ombres soient un peu égratignées, les contours ne peuvent être que de Signorelli. Le second, vu par devant, est plus évidemment de lui, et d'un faire tellement plus serré que le spectateur incompetent, insuffisamment exercé ou peu attentif, pourrait être tenté de mettre en doute qu'il soit de la même main. Plus dure que ces deux derniers, presque aussi dure qu'un Jules Romain, est l'étude de la collection Oppenheimer (2509.E.8 — fig. 10) qui représente un homme nu, les jambes croisées, se traînant, penché sur un bâton, et regardant attentivement vers notre droite. Malgré quelques différences, on y reconnaît la même main, presque à la même phase que dans le précédent, et une préparation pour la même fresque. J'en dirais autant des deux nus du Louvre (2509.H — fig. 27), l'un, encore mal réveillé cherchant son che-

FIG. 11. — SIGNORELLI. Dessin, Bayonne.
(Musée Bonnat.)

Arch. photographiques.



FIG. 12. — COPIE D'APRÈS SIGNORELLI. Dessin. Londres. (*British Museum.*)

min à tâtons, sur les genoux, la main droite au sol, la gauche portée à sa tête, l'autre assis et encore en proie à un demi-sommeil. Il y a des signes de négligence dans l'anatomie et dans le raccourci de cette dernière figure, mais je ne puis douter que les contours et le clair-obscur ne soient de Signorelli. Nous pouvons identifier ces deux nus avec des personnages de la fresque qui représente la Résurrection (Dussler, 98). Ils se trouvent au centre et presque au premier plan, mais com-



FIG. 13. — SIGNORELLI. Dessin. Florence.
(Galerie des Offices.)



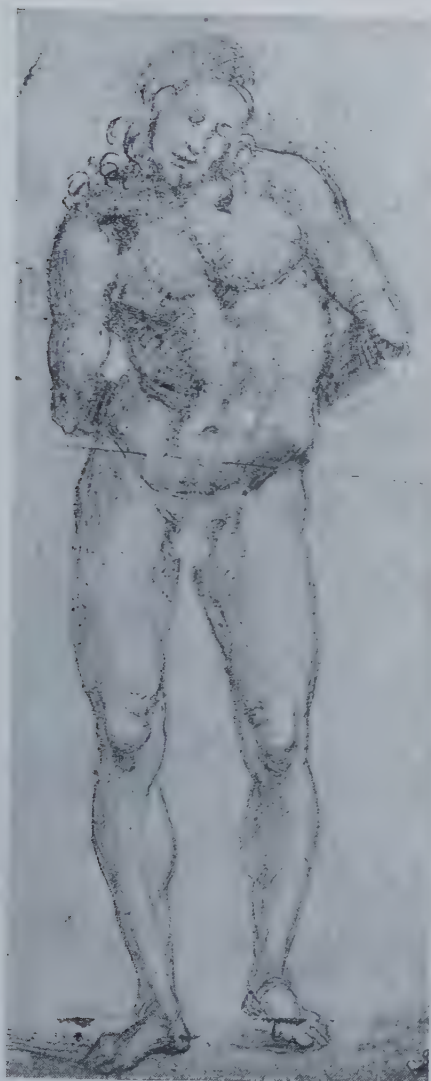
FIG. 14. — SIGNORELLI. Dessin. Londres.
(Collection de M^{me} Selwyn Image.)

posant un groupe où l'un semble reconforter et encourager son compagnon ¹. Il y a plus de suavité et d'incertitude dans un nu juvénile (2509.H.9 — fig. 19) qui a

1. Fischel, à qui bien peu de chose a échappé de ce qui touche aux dessins des Ombriens, a découvert que trois des études ci-dessus mentionnées, qu'il attribue toutes à Timoteo, ont été employées dans un dessin de l'Albertina (Wickhoff, pl. 2, Meder, publ. de Vienne, 699, fig. 19 du présent article), représentant la Mort à califourchon sur une vache, au premier plan d'un charmant paysage, entre des hommes nus, à droite et à gauche (voyez Comte A. de Laborde, *La Mort chevauchant un bœuf*, Librairie de la Société des Bibliophiles français, 1923, pp. 16-18. L'auteur ne fait pas allusion au dessin de l'Albertina). Il existait peut-être un dessin dans la même série, entre 2509. E. 6 et 2509. E. 9, qui

servi peut-être pour le troisième personnage à notre gauche dans le *Couronnement des Elus* (Dussler, 105).

Deux têtes que nous aurons à citer à un autre propos (2509.H.10, 2509.H.11)



Fototeca italiana.

FIG. 15. — SIGNORELLI. Dessin. Florence.
(Galerie des Offices.)



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 16. — SIGNORELLI. Dessin.
(Collection Frits Lugt.)

correspondait de plus près à l'homme nu, vu de dos, s'appuyant pesamment sur son bâton. La figure courbée, juste au-dessus de ce dernier, a pu être prise pour celle que l'on voit sur le feuillet de Dresde (2509. C — fig. 18). Celui qui se traîne, au-dessus, la tête détournée du spectateur, rappelle beaucoup d'autres personnages des fresques d'Orvieto, par exemple dans la *Fin du Monde*, tout près des portraits de l'Angelico et de Signorelli (Dussler 92). Le groupe de gauche rappelle les personnages de la fresque qui représente l'Enfer (Dussler 104) ou notre étude des Beaux-Arts (2509. H. 9 — fig. 19).

et une étude pour un jeune cavalier (2509. B. 2) appartiennent à cette série, et furent sans doute exécutées pour les fresques d'Orvieto. Je puis encore mentionner l'esquisse de trois jeunes gens faite d'après le modèle (2509.A.2 verso — fig. 25), qui pourrait passer pour un Raphaël, si elle n'était pas accompagnée



FIG. 17. — SIGNORELLI. Dessin. Dresde. (Cabinet des Estampes.)
Phot. Boir.

d'autres dessins évidemment de la main de Signorelli. Un dessin de nymphes et de satyres, qui se trouve aux Offices (2509. D. 5 — fig. 28) présente les défauts, les qualités, les formes et la calligraphie de la série que nous venons de décrire, bien que les types et les proportions soient à coup sûr de notre maître.

En quittant ces esquisses d'un faire plus suave, pour revenir aux dessins qualifiés de « hardis, véhéments et expressifs », nous rencontrons à mi-chemin entre les deux groupes, l'étude des Offices (2509.D — fig. 22) qui représente un jeune homme en habit de l'époque, vers 1500, debout, les pieds écartés, regardant vers la gauche, dans l'attitude résolue d'un homme qui va se servir de l'épée qu'il tient de la main droite. Il est plus que vraisemblable que cette étude

n'a pas été faite d'après le modèle, mais en y jetant seulement quelques coups

Il est probable que toutes les figures furent empruntées à des dessins que l'auteur de cette composition copia d'après Signorelli. Comme cet auteur était presque à coup sûr Jacopo Ripanda de Bologne, il est vraisemblable qu'il se procura les originaux, ou qu'il exécuta ses copies, en se rendant à Rome où, ainsi que Fiocco l'a établi (*L'Arte*, XXIII, fasc. I-II), il fit sa carrière comme peintre et décorateur, sous l'influence de Sodoma, de Peruzzi et des Ombriens. Comme dans le projet de Vienne Ripanda transcrit Signorelli avec des contours très analogues à ceux de Costa, on peut croire qu'il l'a exécuté avant de se soumettre à ces influences. Figures signorellesques, paysages nordiques, peut-être teutoniques..., colle et ciseaux. Toutefois, quelle charmante, quelle suggestive composition, mais mieux faite peut-être pour une gravure que pour une peinture.

d'œil ; elle a servi pour l'un des archanges dans la scène des Damnés. L'action et le type en sont péruginesques, et si l'on cédait à l'hypercritisme, on hocherait la tête en observant la maladresse avec laquelle les bras et la main droite sont dessinés.

L'illustration de l'épisode d'Ugolin et de Ruggieri, dans l'Enfer de Dante (2509. E. 3) répond encore moins à notre attente. Ici, le protagoniste est presque



FIG. 18. — SIGNORELLI. Dessin. Dresde. (*Cabinet des Estampes.*)

autant dans la manière de Filippo Lippi que le jeune soldat était dans celle de Pérugin, et l'hésitation du trait, de même que la disproportion de la tête trop petite de Virgile, sembleraient autoriser un amateur sans expérience à se demander si nous avons bien là un dessin autographe de Signorelli. Cependant aucune signature ne saurait en apporter une preuve plus convaincante que les contours de la jambe gauche d'Ugolin.

Le feuillet du Louvre qui représente deux femmes et un homme nus (2509. H. 3) laisse moins de prise au doute. Là, tout parle en faveur de Signorelli, et non moins clairement que le mouvement, les proportions et même les types — voyez par exemple nos nos 1925 et 1949 — rappellent Pollajuolo.

Un feuillet fort attrayant est celui qui est conservé aux Offices (2509. D. 2), où l'artiste semble avoir éprouvé l'irrésistible besoin d'employer la pierre rouge

pour exprimer la joie que lui donnait sa maîtrise. Nous aussi, nous suivons avec plaisir ces traits qui définissent, qui modèlent, qui éclairent, qui donnent de l'unité et de l'harmonie. Peu d'esquisses exécutées aux deux pierres seulement, produisent un effet plus complètement plastique et pictural.

Le trait est aussi plein de signification, mais peut-être trop hardi pour atteindre le suprême effet de ce dernier dessin, dans celui du Comte d'Harewood (2509. E. 6 — fig. 24), inspiré peut-être par Dante dans les chants 21 et 22 de l'Enfer. Quatre hommes nus, de proportions héroïques, avec des cornes de bouc et des ailes de chauves-souris, forment un groupe ; le premier s'avance à grands pas, se détournant, comme frappé de crainte ou de honte, d'un livre qu'il tient à bout de bras. Les autres le contemplent, l'un pétrifié d'étonnement, l'autre ajustant des lunettes sur son nez. L'auteur de ce dessin, observant du haut des Champs-Élysées les occupations humaines, pourrait sourire sans aucune ombre d'envie en voyant à l'œuvre Goya, Daumier ou Forain. Et quant à son jeune contemporain Michel-Ange, et au successeur de



Phot. Braun.

FIG. 19. — SIGNORELLI. Dessin. Paris. (École des Beaux-Arts.)

celui-ci à Venise, Tintoret, le premier aurait-il facilement surpassé les proportions et le modelé, le second les contours et l'éclairage de la dernière de ces figures ?

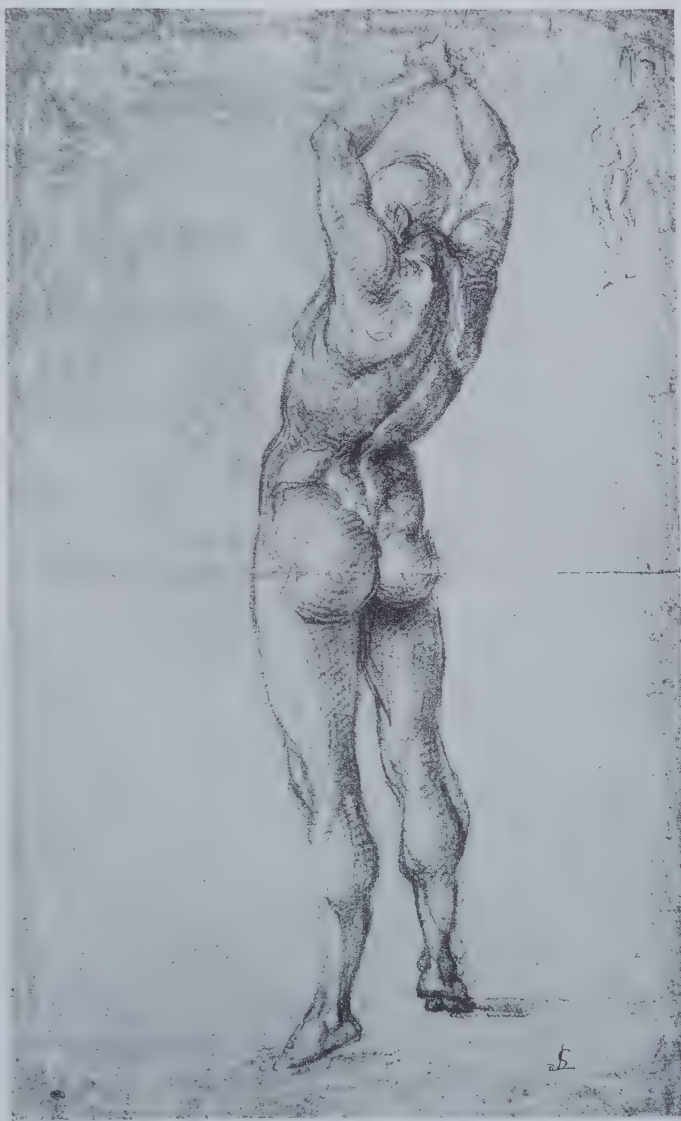
Ce mot d'éclairage me conduit à parler d'une ombre portée peu commune en Italie à cette époque dans la peinture, et plus rare encore dans le dessin. Elle se présente dans une esquisse du Louvre (2509. H. 7 — fig. 23) où un personnage nu

s'avance vers un autre plus jeune, qui se détourne timidement, la main sur la hanche, tandis que le premier pose son bras autour de ses épaules. Ici encore on trouve une touche d'humour peut-être plus que fortuite. Les ombres sont tracées diagonalement en partant des pieds vers la gauche, en travers du plan sur lequel les personnages reposent.

Signorelli, plus peut-être qu'aucun autre, en tant que dessinateur, poursuivait son chemin par ses propres moyens, s'éloignant de Pollajuolo et du naturalisme cristallin du milieu du Quattrocento, et se dirigeant vers les héroïques proportions d'un Michel-Ange, les contours presque trop serrés d'Andrea del Sarto et les souples rythmes de Tintoret. Comme ceux de Tintoret, et plus encore que ceux-ci, ses nus sont si picturaux qu'ils semblent briller dans leur propre lumière, comme nous l'avons vu dans les démons de la collection Harewood et ailleurs.

Dans les fresques et dans les autres peintures, il ne subsiste que les proportions des figures. Par le modelé et l'éclairage, elles sont moins picturales que les dessins. Signorelli, au vrai, était un grand illustrateur, un plus grand dessinateur encore, mais un moins grand peintre, et, hélas ! médiocre dans la composition.

On est tenté de se demander si les admirables esquisses qu'il exécuta et dont il ne tira point parti, furent écartées parce qu'elles ne plurent pas à ses patrons, ou parce qu'il sentit d'instinct qu'il ne pourrait pas les transporter sans perte sur le mur ou sur le panneau.



Phot. Alinari.

FIG. 20. — SIGNORELLI. Dessin. Paris. (Musée du Louvre.)

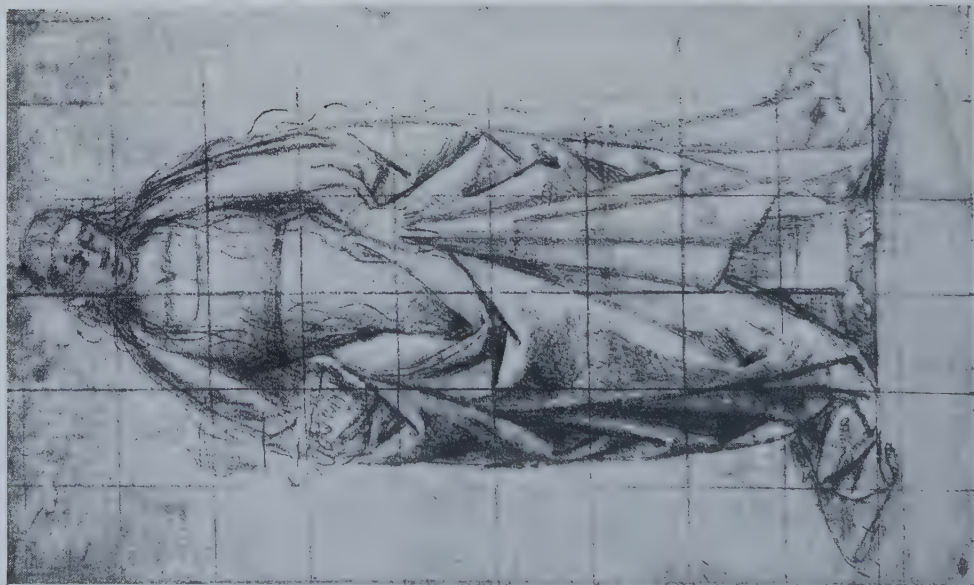


FIG. 21. — SIGNORELLI. La Madeleine. Paris. (*Musée du Louvre.*)
Phot. Alinari.



FIG. 22. — SIGNORELLI. Dessin. Florence. (*Galleria des Offices.*)
Phot. R. Soprintendenza.

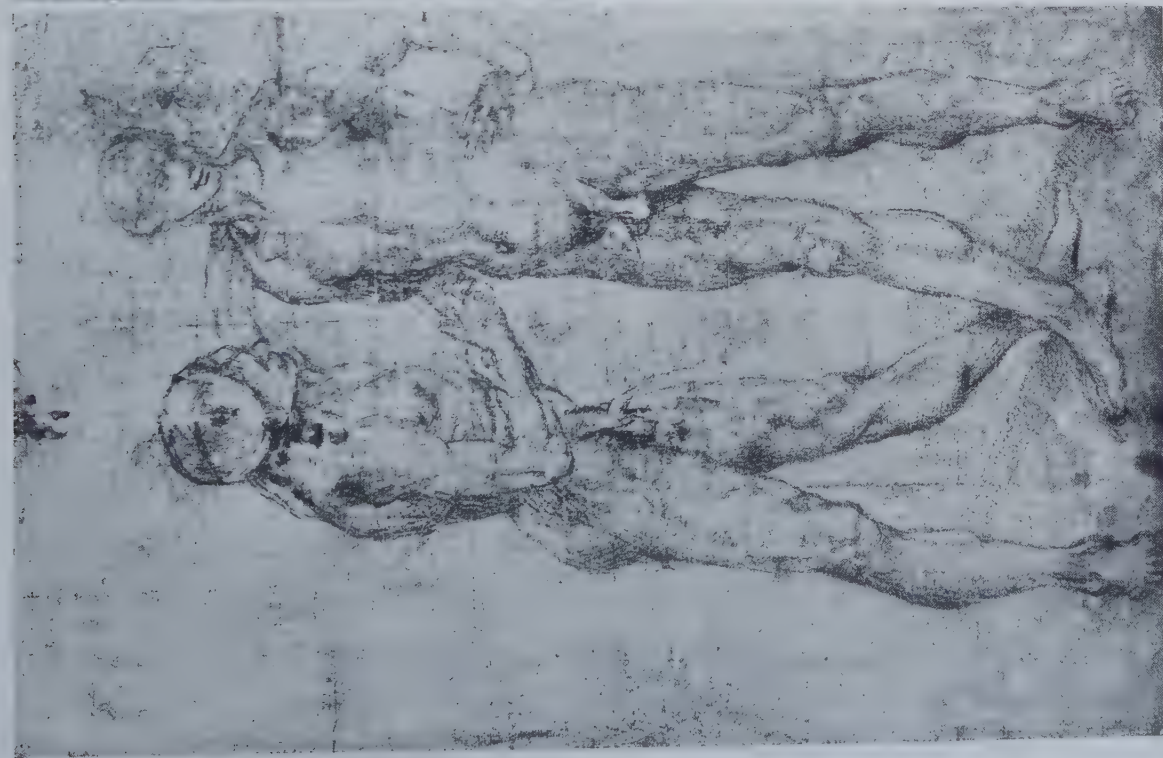


FIG. 23. — SIGNORELLI. Dessin. Paris. (Musée du Louvre.)



FIG. 24. — SIGNORELLI. Dessin. Londres. (Collection du comte Harewood.)

Phot. Alinari.

Il y a à Dresde (2509. C — fig. 17 et 18) un feuillet où sont représentés des nus rampants ou courbés, aux formes noueuses, aux corps et aux membres massifs et puissants, chargés de pathos comme les esclaves de Michel-Ange ou comme les tragiques figures dont celui-ci peupla le *Jugement Dernier*. Le rythme des contours, la lumière et l'ombre, n'ont pas de parallèle dans l'art de l'Italie centrale.

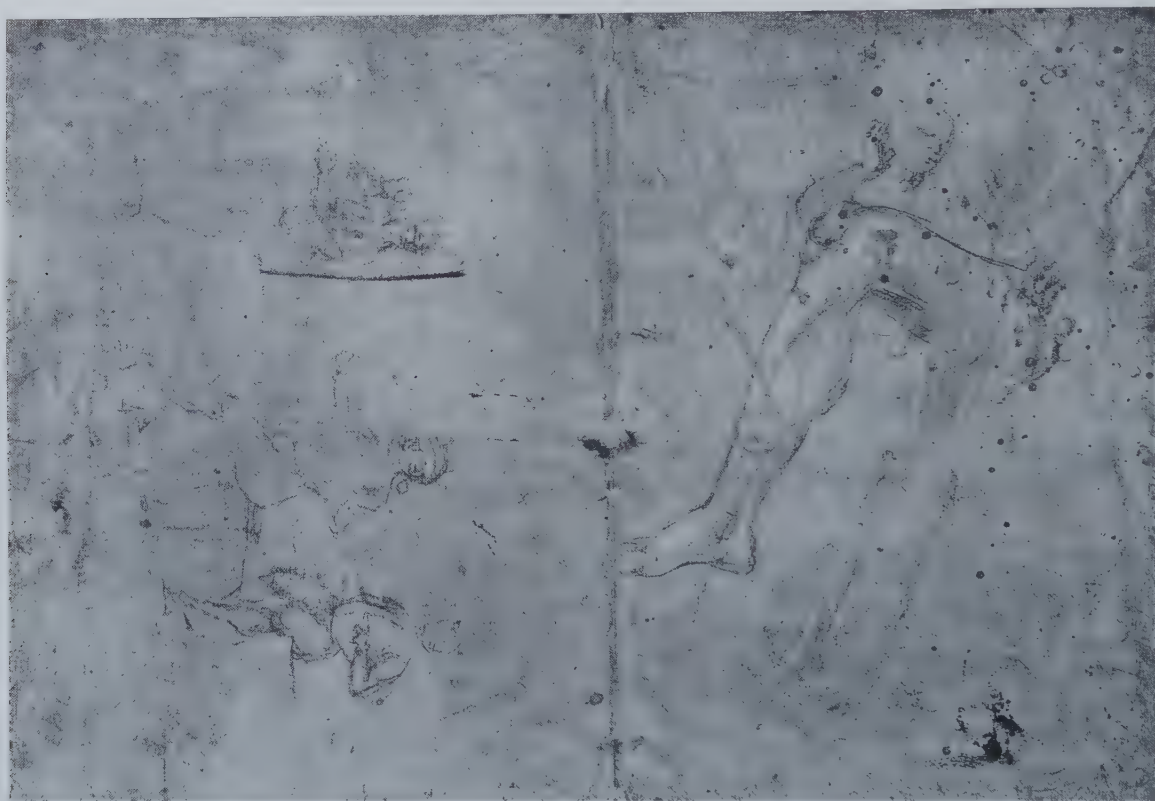


FIG. 25. — SIGNORELLI. Dessin. Bayonne. (Musée Bonnat.)

Arch. photographiques.

Pour en découvrir l'équivalent il nous faudra attendre soixante ou soixante-dix ans, jusqu'à ce que Tintoret soit dans le plein de sa carrière.

Jusqu'à la fin de sa vie, l'énergie de Signorelli, dessinateur héroïque, ne fléchit pas, ses qualités ne se flétrissent point, bien que, comme tout autre génie que j'aie étudié en détail, après sa maturité, il marque une certaine tendance régressive vers les impressions, les habitudes et les idéaux de sa jeunesse. Ainsi, dans l'un des plus beaux nus qu'ait jamais tracés à la pierre noire une main humaine, celui du Louvre (2509. H. 5 — fig. 20) exécuté apparemment pour l'un des bourreaux de la *Flagellation* de Morra, peu d'années après les séries d'Orvieto, il est moins proche de la maturité de Tintoret, plus près du Michel-Ange de la Chapelle Sixtine et plus encore d'Andrea del Sarto. Quant à son dernier nu à la pierre noire,

celui de la collection Lugt, pour le Christ de la Déposition d'Umbertide (2509. F — fig. 16), je le daterais de vingt ans avant 1515, tant il ressemble par son genre, son caractère relativement serré, sa qualité si sensible et si distinguée, aux esquisses qui ont précédé les fresques d'Orvieto. Rien d'étonnant à ce qu'on l'ait communément attribué à Raphaël.

Avant de quitter définitivement les fresques d'Orvieto, je suis tenu d'atti-



Phot. Paul Frankenstein.

FIG. 26. — GIACOMO RIPANDA (?). Dessin. Vienne. (*Albertine.*)

rer l'attention sur les compositions monochromes de Signorelli, ses illustrations de Dante, de Virgile, d'Ovide, etc. (Dussler, 108-119). Bien qu'il y ait employé la brosse et la couleur, elles comptent parmi les réussites les plus caractéristiques et les plus satisfaisantes du maître en tant que dessinateur.

Au moment d'atteindre la fin de sa tâche à Orvieto, en 1504, Signorelli peint une *Madeleine* pour un oratoire contigu à la chapelle qu'il était en train de décorer de fresques (Dussler, 127). Le Louvre conserve une esquisse à la pierre noire (2509. H. 6 — fig. 21) qui doit avoir été exécutée en vue de cette peinture. Il y a quelque chose du Quattrocento et même du gothique tardif dans la pose et les draperies de cette étude, qui n'apparaît point dans l'œuvre achevée, celle-ci étant plus péruginesque dans l'attitude et le sentiment. Si cette modification n'est pas le

résultat d'un ordre, il est sûr que le vêtement très orné a été fait sur commande. Le goût provincial se fait ici sentir, de même qu'à la fin de l'Antiquité, lorsque les artistes de l'époque hellénistique travaillaient sous la contrainte des mécènes syriens, cappadociens, arméniens et coptes, et aux frais de ceux-ci.

Plusieurs années après, vers 1510, Signorelli peint les fresques de San Crescentiano, à Morra (Dussler, 5 et 6), qui par le dessin, sinon par l'exécution, nous

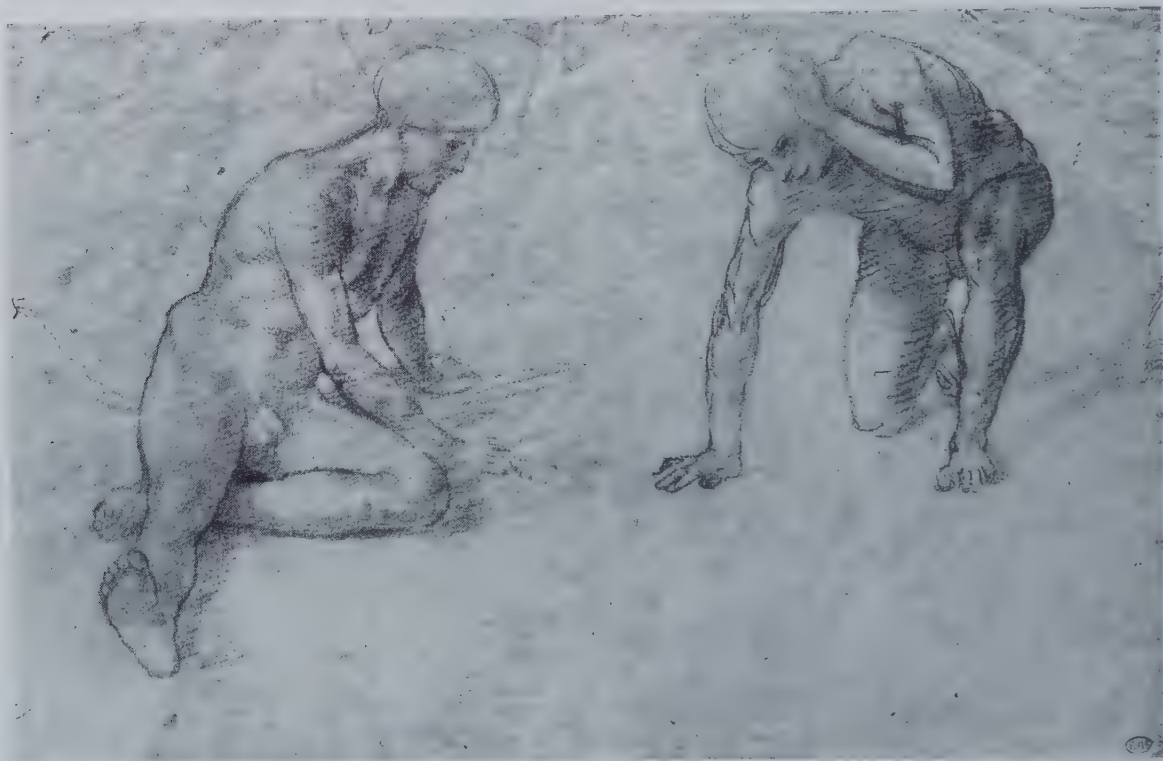


FIG. 27. — SIGNORELLI. Dessin. Paris. (Musée du Louvre.)

Arch. photographiques.

le montrent à l'apogée de sa puissance artistique. Il dessine des figures dont les proportions sont héroïques sans inflation, je veux dire sans aucune touche de baroque, dont l'action est vigoureuse et dramatique, sans les gesticulations théâtrales du Seicento, dont les corps tout entiers sont expressifs, et non pas seulement les visages. Malheureusement, l'exécution a souffert de la collaboration des élèves, de même que du provincialisme des clients.

Nous avons déjà admiré l'étude pour l'un des bourreaux de la *Flagellation* (2509. H. 5 — fig. 20). Nous ne connaissons qu'un autre dessin exécuté en vue de cette composition. C'est une étude du Christ (2509. D. II — fig. 15). L'anatomie en est si souple, les proportions si élégantes, les chairs si belles, les lumières et les ombres si picturales, qu'on n'est pas surpris de l'attribution qui en a été faite à

Sebastiano del Piombo. Si ce n'était le type de la tête et la calligraphie, c'est-à-dire la touche de pierre noire, l'erreur serait difficile à démontrer. D'autres études



Fototeca italiana.

FIG. 28. — SIGNORELLI. NYMPHES ET SATYRES. Florence. (Galerie des Offices.)

ont dû abonder pour un projet de cette importance. Des fragments de copies d'école pour la composition entière sont conservés au British Museum (2509. N. 1). Une sorte de plan du dessin complet de la *Crucifixion* se voit au Louvre (2509. H. 8). Les contours en ont été probablement tracés à la pierre noire par Signorelli

lui-même, mais par malheur, ils ont été repassés à l'encre par une main postérieure, et ce projet ne conserve de l'intérêt que par la lumière qu'il jette sur la genèse de la fresque. Il nous révèle tout ce qui s'est évaporé de l'idée du maître au cours de l'exécution. Pour être complet, je citerai encore un dessin de trois cavaliers

(2509. E. 1.) qui peut être rapproché du groupe qui se trouve à notre droite.



FIG. 29. — SIGNORELLI, Dessin, Florence. (Galerie des Offices.)

On se demande combien d'études Signorelli a dû exécuter pour des peintures de la Madone, en considérant que nous avons conservé maint tableau dont la Sainte Vierge constitue la figure principale. Une seule esquisse de ce genre est venue à ma connaissance. C'est le dessin à la pierre noire, tracé d'une main libre et déliée, conservé aux Offices (2509. D. 8 — fig. 31), et qui représente un groupe monumental, de la manière la plus plastique et la plus picturale du maître, représentant la Vierge avec les deux Enfants qui s'embrassent sur ses genoux. Le sujet est naturellement léonardesque, et je ne puis m'empêcher de me demander si notre artiste n'avait pas vu la *Vierge et sainte Anne*, ou les cartons qui ont servi

de préparation à cet ouvrage, avant d'exécuter son esquisse.

Au verso de ce dessin on voit le profil d'un homme assez âgé, plongé dans la méditation (fig. 29). Le modelé dans la lumière et l'ombre presque pures, d'une technique linéaire, sans frottis, sans estompage, sans lavis, avec des hachures croisées, présente les caractéristiques des dessins de Signorelli à toutes les époques de sa carrière, et particulièrement dans sa maturité.

Ce modelé qui n'est pas seulement plastique et pictural, mais large et ouvert avec de vastes plans pour ainsi dire, apparaît dans toutes les têtes

que nous pouvons attribuer sans hésitation au maître, malgré les différences de qualité. Le British Museum conserve un fragment assez remarquable représentant probablement un berger agenouillé (2509. E. 5). Deux autres, dessinés assez hâtivement (2509. H. 10 et 11) ont pu être exécutés en relation avec les fresques d'Orvieto. La tête d'une jeune femme, presque de grandeur naturelle, sans doute un portrait, aussi obtus qu'un Licinio (2509. D. 9 — fig. 30), et une autre tête de jeune fille, aux Offices (2509. D. 10 — fig. 32) sont exécutées aux deux pierres, avec une liberté si insouciance dans le trait, et tant de cynique aisance, que devant les originaux, l'on pense involontairement aux élégants portraits au crayon de Sargent.

Aucune de ces têtes, soit par sa conception, soit par son exécution, ne peut prétendre avoir été tracée par la même main que certaines autres à Berlin (Ber. 1849 — fig. 33), aux Offices (Ber. 1850), au Louvre (Ber. 1860), à la galerie Corsini, à Rome (Ber. 1861)¹, que je serais tenté d'attribuer à Piero di Cosimo. Non pas que ces ouvrages n'eussent pas fait honneur à



Fototeca italiana.

FIG. 30. — SIGNORELLI. Dessin. Florence. (Galerie des Offices.)

Signorelli, notamment la tête couronnée de laurier de Berlin, mais je ne puis déceler en aucun d'eux l'esprit ou la technique de notre artiste.

Nous avons trouvé, au cours de cet essai sur Signorelli dessinateur, maint argument en faveur de la thèse que nous soutenions au début, à savoir que son

1. On tend à attribuer ce dessin à B. della Gatta (reproduit dans *Italian Drawings*, Londres, 1930, pl. LXXXV). Une autre tête reproduite sur la même planche, n'est pas florentine, dans le sens strict du mot, mais a été exécutée par un successeur milanais de Léonard.



FIG. 31. — SIGNORELLI, MADONE. Florence. (*Galerie des Offices.*)

Fototeca italiana.



Fototeca italiana.

FIG. 32. — SIGNORELLI. TÊTE DE JEUNE FILLE. Florence. (*Galerie des Offices.*)

instrument favori était la pierre noire. C'est seulement pour renforcer l'effet, en s'abandonnant à quelque impulsion lyrique, qu'il eut recours au crayon rouge.

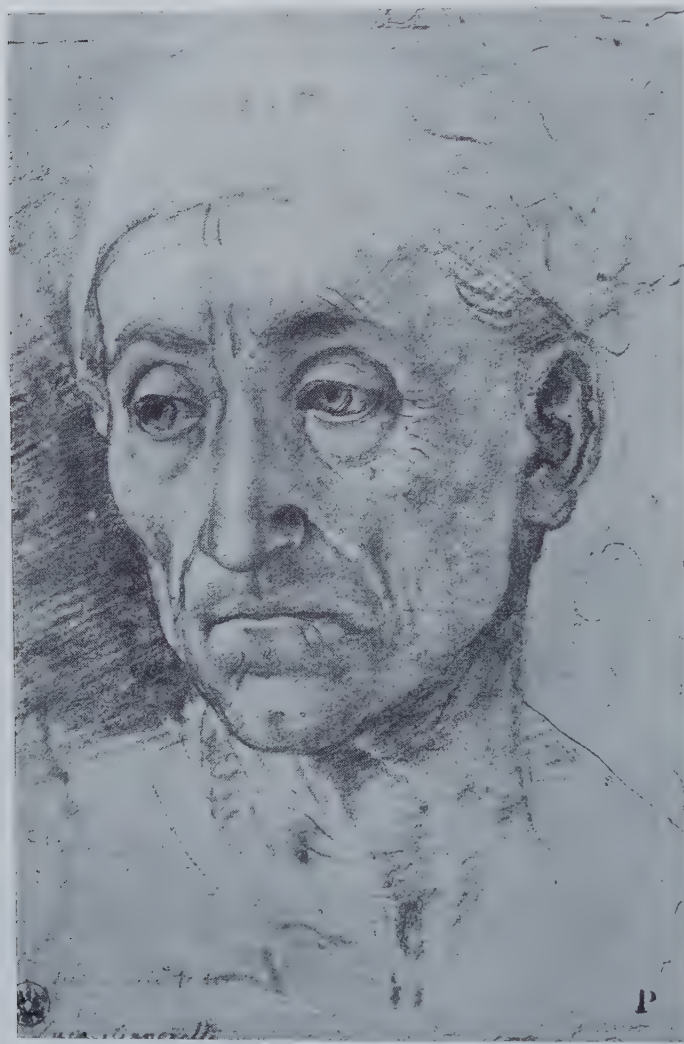


FIG. 33. — PIERO DI COSIMO. Dessin. Berlin. (Cabinet des Estampes.)

Il employa ce dernier si rarement pour lui-même que, ainsi qu'on l'a déjà vu, je n'en ai trouvé que deux exemples, et tous deux sans importance. L'un est une esquisse à Bayonne (2509. A. 2) représentant un homme nu coiffé d'un casque, et l'autre un jeune cavalier, qui a passé récemment dans une vente à Berlin (2509. B. 2). Il est étrange qu'il ait fait aussi peu d'usage d'une technique que Léonard, son contemporain, employait déjà si librement.

Quant à la plume, Signorelli ne s'en servit pas souvent, autrement nous en aurions la preuve dans quelques-uns de ses dessins. Je ne connais qu'un seul dessin, à Munich, où l'encre soit librement employée, mais sur un premier tracé à la craie (2509. O.3), et l'on ne saurait affirmer qu'il soit de la main même du maître. Ce qui est sûr c'est qu'il a été repassé, de telle sorte qu'il est impossible, pour moi du moins, de

dire quel était son état primitif. Les traits de plume à la Pollajuolo qui tracent les contours laissent à penser que Signorelli peut en être l'auteur.

Une autre technique que notre maître semble avoir peu pratiquée, c'est le lavis de bistre rehaussé de blanc. Je ne connais qu'un dessin où elle se présente, ouvrage tardif et peu significatif, représentant des chevaliers jouant (2509. A. 3).

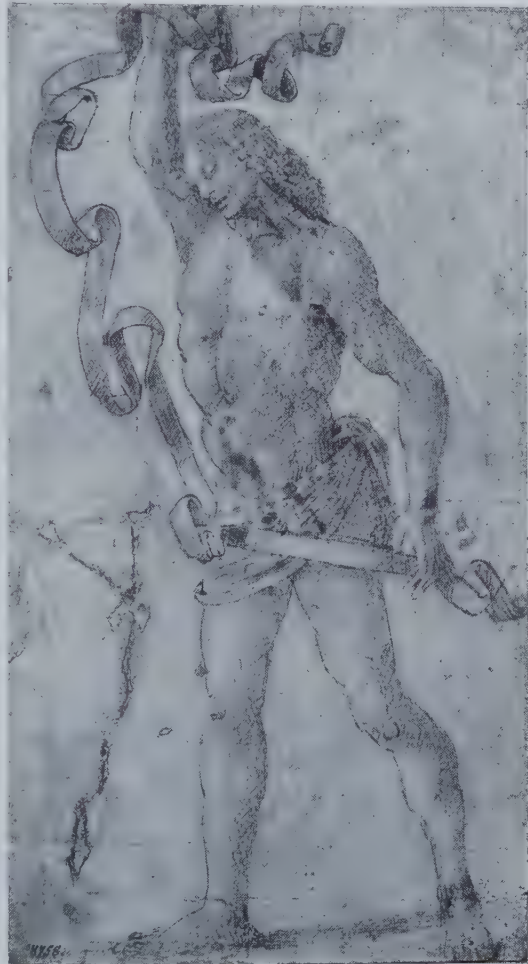
Au terme de ce bref examen des dessins de Signorelli, on ne peut s'empêcher

de se demander pourquoi les tendances picturales qu'on y relève se sont trouvées contrariées ou offusquées dans ses peintures achevées. Dans les fresques d'Orvieto, par exemple, c'est-à-dire dans son principal ouvrage, le nu est plus anatomique, les figures en un certain sens plus académiques, le clair-obscur contrasté d'une façon plus mécanique, qu'on ne l'attendrait après avoir feuilleté les esquisses. De plus ses peintures achevées n'anticipent jamais l'avenir comme le font les dessins, non seulement dans les proportions et dans l'action, mais aussi dans l'éclairage.

L'écart entre le dessin et la peinture terminée n'est pas le fait du seul Signorelli. C'est un phénomène presque universel, et rien n'est plus rare que le cas d'un artiste comme Ingres, par exemple, qui dessine comme il peint et peint comme il dessine. Parmi les raisons qu'on en peut donner, et qu'il faudrait considérer en traitant ce sujet à fond, j'en citerai deux seulement. L'une est le degré différent atteint à un moment donné par les deux techniques. Le dessin, sous la main de Signorelli, pouvait atteindre tous les résultats qu'il se proposait, tandis qu'il est douteux que Signorelli, en ce qui touche à la peinture, fût en possession de la pratique plus avancée des Flamands et des Vénitiens ses contemporains. L'eût-il même été, que cette pratique se serait trouvée impuissante devant le problème de l'éclairage tel qu'il fut résolu plus tard par Corrège et ses contemporains les plus jeunes.

La peinture achevée est dans l'art ce qu'est la parade en grande tenue pour les militaires. Il faut qu'elle satisfasse l'attente des autorités. Elle n'admet pas l'originalité ou les anticipations, ou du moins faut-il que celles-ci soient bien tenues en main. Les autorités, les clients, — dans le cas de l'artiste ce sont des patrons, — n'apprécieraient pas des écarts trop sérieux de la ligne moyenne.

L'artiste n'est donc sûr de lui-même que dans la mesure où sa production se



Staat. graphische Sammlung.

FIG. 34. — ÉCOLE DE SIGNORELLI. Dessin. Munich.
(Cabinet des Estampes.)

trouve standardisée au point que, pour des yeux profanes, d'autres pourraient s'acquitter de sa tâche presque aussi bien que lui-même. L'artiste qui fait école, ne saurait rester artiste que dans les régions où il a peu ou point d'élèves, dans les dessins précisément. Les élèves, de même que les clients, tiennent à ce qu'il reste fidèle à sa moyenne. La tragédie pour l'artiste, c'est que, jusqu'à ce qu'il ait conquis des élèves et des clients, il n'est pas assuré que son originalité ne soit pas pure singularité. Et avant de s'en apercevoir, l'artiste à succès a refoulé ses rêves de grand art en faveur des profits que lui rapporteront les affaires.

CATALOGUE

2509. A. — Bayonne. Musée Bonnat. 148 — Homme nu, vu de dos, les jambes écartées, se tournant vivement vers la droite, la main droite fermée au-dessus de l'épaule gauche, la main gauche baissée, grande ouverte, en un geste d'indignation ou de malédiction.

Pierre noire recouverte d'un lavis de couleur. 37 sur 12 cm. *Dessins de la coll. Bonnat*, 1926, pl. 14. Photo Archives fotogr.

Ce dessin doit avoir trait aux fresques d'Orvieto, mais je n'ai pu en découvrir l'emploi (fig. 11).

2509. A. 1. — Bayonne. Musée Bonnat. 1297 — Homme nu, vu de dos, les jambes écartées, emportant dans ses bras un autre personnage nu.

Pierre noire et lavis de bistre. Découpé et collé. 27 sur 17 cm. *Dessins de la coll. Bonnat*, 1924, pl. 7. Photo Archives fotogr.

Étude pour le démon du premier plan, à l'extrême gauche de la fresque d'Orvieto qui représente les *Damnés* (Dussler 100) (fig. 9).

2509. A. 2. — Bayonne. Musée Bonnat. 1298 — Homme nu, casqué, marchant vers la droite, le bras droit tendu, le bras gauche le long du corps, la main fermée.

Pierre rouge. 40 sur 27 cm. Au verso, jambes droites, bras et mains, et une tête à la pierre rouge. A la pierre noire, trois légères esquisses d'après le modèle, deux personnages en costume du temps et un troisième nu.

Ce dessin, des dernières années de Signorelli, est tiré peut-être d'un sujet romain (fig. 25).

2509. A. 3. — Bayonne. Musée Bonnat. 1299. — Deux chevaliers joutant. A l'angle supérieur gauche, une inscription d'une main contemporaine : *Luca Signorelli cortonensi famoso pittor.* Au verso, et en sens inverse, un chevalier chevauchant vers la gauche.

Lavis de bistre et de blanc, perforé pour le report.

18,5 sur 22,5 cm. Photo Bulloz, Archives fotogr.

2509. B — Berlin. Cabinet des Estampes. 5091. Deux hommes nus, l'un vu de face, portant une jeune femme vêtue, à califourchon sur son épaule droite, l'autre vu de dos, portant un jeune homme nu à cheval sur son épaule droite.

Pierre noire rehaussée de blanc et lavée à l'aquarelle. Collé et restauré. 35,5 sur 28 cm. Dessins du Cabinet des Estampes. Pl. 36 et Meder, *Die Handzeichnung*, p. 387.

Ce dessin est sans doute en rapport avec la fresque des *Damnés*, à Orvieto, où toutefois cette figure précise ne se présente pas.

2509. B. 1. — Berlin. Vente Holstein et Puppel, 6 mai 1929. — Jeune cavalier vu de dos, chevauchant vers le fond, à droite. Attribué à Uccello.

Pierre rouge. Reproduit dans le *Kunstwandler*, sept. 1931, p. 19, et attribué à Raphaël.

Ce dessin présente les caractéristiques de Signorelli dans sa manière raphaëlesque. Le type qui s'en rapproche le plus est, à Orvieto, le jeune cavalier sur le piédestal où l'Antéchrist est monté pour prêcher (Dussler, 90).

2509. B. 2. — Cheltenham. A. M. T. Fitzroy Kenwick — Deux hommes nus, l'un le genou droit à terre, faisant des efforts pour se relever, en poussant sa jambe gauche contre la jambe droite de son adversaire debout, qui est en train de le battre.

Pierre noire rehaussée de blanc, sur papier brun. 29 sur 20 cm. Société Vasari, 2^e série, XII, Pl. 4.

M. Kenneth Clark en publiant ce dessin le rattache très justement aux fresques d'Orvieto, tout en remarquant que cette composition ne se retrouve pas dans les fresques. A mon avis, le dessin pourrait avoir été remplacé par une autre esquisse dont nous aurions dans le dessin Malcolm 164 (2509 N.) une copie assez fidèle. Il est peu probable, mais tout de même concevable, que nous avons là une première étude pour



SIGNORELLI

Aquarelle rehaussée de gouache — Au Musée du Louvre

Photo Alinari

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

les deux nus de la scène de l'Enfer (Dussler, 100).

2509. C. — Dresde. Cabinet des Estampes. — Quatre hommes nus, couchés ou rampant en diverses positions. Au verso, un homme nu rampant, la tête entre les mains.

Pierre noire sur un fond teinté de rose. Ce dessin a été exécuté probablement en vue des fresques d'Orvieto. Comparez les figures prostrées au premier plan de la *Venue de la Fin*. Signorelli ne sera jamais plus michelangelesque (fig. 17 et 18).

2509. D. — Florence. Offices. 50 E. — Jeune homme en costume de 1500 environ, debout, les pieds écartés, dans une pose légère, comme s'il se préparait à marcher vers la droite, en regardant à gauche, le bras tendu, la main prête à se fermer sur le pommeau d'une épée, la main gauche écartée.

Pierre noire. 25 sur 17 cm. Fototeca, n° 4701 (fig. 22).

2509. D. 1. — Florence. Offices. 53 E. — Jeune femme assise, vêtue de lourdes draperies, les yeux baissés, la main droite sur son sein, la gauche au-dessous.

Bistre et blanc, sur papier coloré en rouge raisin. Repassé à la plume, peut-être par Signorelli lui-même. Les hachures ressemblent étrangement à celles de Michel-Ange. 19,5 sur 14 cm. Photo Alinari, 195.

Le timide contrapposto de la figure indique une date approchant de 1500. Cette étude est peut-être la préparation d'une Vierge de l'Annonciation, ou d'un des saints de la voûte d'Orvieto. Il n'est pas impossible qu'elle ait été faite en vue de la Madone de la *Descente du Saint-Esprit* d'Urbino, qui est d'une date un peu antérieure.

2509. D. 2. — Florence. Offices. 1246 E. — Quatre hommes nus. A gauche, l'un d'eux foule le dos d'un autre personnage qui mord la poussière, tandis que le premier lui lie les bras. Au premier plan, un troisième personnage fait mine de s'en aller, tandis qu'un quatrième lui lie également les bras derrière le dos.

Pierre noire et rouge. 28,5 sur 21 cm. *Les dessins des Uffizi*, II, 5, Pl. 2. Schönbrunner und Meder, Pl. 75. Exposition italienne, 1930, 98. Dussler, XXXV. Photo Alinari, 251.

Le genre et la qualité de ce dessin sont ceux des nus d'Orvieto. S'il a été exécuté en vue des fresques, ce n'est pas, comme on l'a dit généralement, pour celle qui représente les *Damnés*, mais pour les *Méfaits de l'Antéchrist*. C'est là, en effet, que nous voyons des hommes faits prisonniers, bien que nous ne puissions pas en trouver la contrepartie dans le dessin. Il y a aussi des scènes analogues dans les grisailles qui illustrent les grands poètes de l'Antiquité. Au-dessus du médaillon de *Persée et d'Andromède*, se trouve une composition rectangulaire qui représente trois démons attaquant quatre personnages nus (Dussler 114). L'action est semblable à celle de notre esquisse, mais à un point moins élevé

et moins héroïque de vitalité. On en peut dire autant des nus des médaillons illustrant Lucain (*Ibid.*, 110).

2509. D. 3. — Florence. Offices. 130 F. — Lucrèce plongeant le poignard dans son sein droit, et tombant dans les bras d'une femme qui s'élance pour la recevoir. A gauche, une autre femme dans l'attitude de la stupéfaction. Photo Alinari 25. Au verso, une autre étude du même sujet et un Apollon jouant du violon.

Pierre noire. Fototeca, 13143. 19 sur 14 cm.

Le tumulte de la draperie rappelle la prédelle du polyptyque dépecé, jadis à Sant'Agostino de Sienne, et qui date de 1498 (Dussler 78-80) (fig. 8 et 7).

2509. D. 4. — Florence. Offices. 131 F. — « Le Saint Vault ». Visage vu rigoureusement de face, les cheveux séparés au-dessus du front et tombant, doucement ondulés, sur les épaules où ils se terminent en boucles.

Pierre noire, aquarelle et blanc, sur papier brun. 24,5 sur 20,5 cm. Fototeca, n° 13512.

Cette étude, très poussée, doit être un peu postérieure en date à celles des Madones de Boston, d'Oxford et de Villamarina, qui, avec les vestiges des fresques du campanile de Città di Castello, sont les ouvrages les plus anciens qui nous restent de Signorelli, lorsqu'il était encore sous l'influence de Piero della Francesca, avant d'entrer en apprentissage sous Pollajuolo. La date ne doit pas être postérieure à 1475. (Voyez mon *Early Signorelli in Boston, Art in America*, XIV, p. 105-117.) Bien que différente, cette tête rappelle le *Christ ressuscité* de Piero à Borgo San Sepolcro, et le *Sauveur* du même à Città di Castello. Le sujet, avec ses variantes, était singulièrement populaire dans les décades du milieu du xv^e siècle, particulièrement dans les Pays-Bas. Il serait intéressant de savoir pourquoi (fig. 2).

2509. D. 5. — Florence. Offices. 133 F. — Femme nue étendue sur le sol, évanouie ou endormie, la tête et les épaules soutenues par les jambes d'une autre femme nue, assise, les yeux levés vers la droite, dans la direction d'une dernière femme nue, qui recueille des objets flottant dans un bassin que lui tend un satyre. Sous ces deux derniers personnages est agenouillé un jeune homme en train de presser une éponge dans un autre bassin posé sur le sol juste au-dessous du genou de la femme évanouie.

Pierre noire. 21 sur 24 cm. Fototeca, 4131.

Étude pour une composition mythologique ou allégorique comme la grisaille des Offices (Dussler 161) et datant d'environ 1510 (fig. 28).

2509. D. 6. — Florence. Offices. 134 F. — Homme nu, vu de dos, la main droite sur la hanche, la gauche entre les cuisses du cadavre inerte qu'il porte jeté sur ses épaules. Ce cadavre est seulement silhouetté à la pointe d'argent, tandis que l'homme debout est achevé à l'encre, à l'aquarelle et au blanc, pour imiter la chair rose. Fond gris rosé.

34 sur 18,5 cm. Fototeca, 12501.

Une version plus plastique du même sujet au Louvre (2509. H. 2, 347, q. v.) présente à un degré supérieur les qualités et la notation de Signorelli, peintre plutôt que dessinateur.

2509. D. 7. — Florence. Offices. 15817 F. — Homme nu, incliné sur son pied droit, la main droite dirigée en haut, la gauche tenue ouverte sur la cuisse.

Pierre noire. 25,5 sur 20,5 cm. Fototeca, 12671.

Selon toute probabilité, ce dessin a été exécuté pour Orvieto, et peut-être pour la *Résurrection* ; toutefois il ne paraît reproduit dans aucune des fresques (fig. 13).

2509. D. 8. — Florence. Offices. 17820 F. — Madone assise, la tête penchée, de profil à droite, avec les deux Enfants s'embrassant sur son sein. Mis au carré pour agrandissement.

Au verso, tête de profil d'un homme âgé, à la figure douce, regardant attentivement à gauche.

Pierre noire. 27 sur 21 cm. Fototeca, 12672-73.

Ni la Madone monumentale manifestement inspirée de la *Vierge avec sainte Anne* de Léonard, ni ce splendide profil n'apparaissent en aucune des peintures que je connaisse, pourtant tous deux sont d'un caractère et d'un type qui appartiennent essentiellement à Signorelli. Le profil est apparenté à celui de saint Joseph dans la *Nativité* de Naples, où toutefois il apparaît plus jeune, quoique barbu. Il est encore plus rapproché, mais pas encore d'assez près, de la dernière tête à gauche de la *Déposition* de Morra (Photo Alinari, 4248). La Madone est très voisine de celle qui se trouvait autrefois dans la collection R. A. Benson, elle pourrait presque avoir servi pour une peinture dont la Vierge Benson est une abréviation originale (fig. 29 et 31).

2509. D. 9. — Florence. Offices. 18708 F. — Tête d'une jeune femme, légèrement à droite, les yeux tournés en l'air.

Pierre noire et rouge. 37 sur 26 cm. Fototeca 12771.

Très proche de la tête de l'extrême gauche dans le chœur des Vierges à Orvieto (Dussler 88), mais probablement postérieure en date (fig. 30).

2509. D. 10. — Florence. Offices. 18709 F. — Tête d'une jeune femme, les cheveux dans un filet, pendant jusqu'aux épaules, se tournant légèrement vers la droite, les yeux baissés.

Pierre noire et rouge. 35,5 sur 24 cm. Fototeca, 12772.

Pendant du précédent. Retourné, ce dessin aurait pu servir au *Saint Eloi* de Borgo San Sepolcro (Dussler 133), mais il est certainement postérieur (fig. 32).

2509. D. 11. — Florence. Offices. Santarelli 224. Etude d'un *Christ à la colonne*. Dans l'angle inférieur droit, le monogramme qui paraît plusieurs fois sur ces dessins,

Pierre noire. 15,5 sur 34,5 cm. Fototeca, 13149. Reproduit par Mancini, *Signorelli*, 236.

Le torse paraît singulièrement court pour la longueur des jambes, ce qui vient en quelque façon de ce qu'il se rétracte sous le fouet. Ces proportions ont contribué à faire attribuer le dessin à Sebastiano del Piombo. Mancini a reconnu dans ce dessin la main de Signorelli et une étude pour la *Flagellation* de Morra (Dussler 5). Dans la fresque, ouvrage de la maturité du maître, exécuté entre 1508 et 1510, la figure est inversée, regardant en bas, vers notre gauche et non pas vers notre droite, et se tenant sur le pied droit au lieu du pied gauche. Dans le panneau Franchetti, étude abrégée, avec variantes, de la fresque, à Venise (Dussler 162), le Christ est vu de face comme dans la présente esquisse (fig. 15).

2509. E. — Londres. British Museum, 1860-6-16-28. — Homme nu, de profil, légèrement esquissé, à droite, la tête et les bras dans la position du joueur de flûte, avec une femme dont une draperie couvre le bras gauche et la cuisse, tenant un lis et penchant pensivement la tête.

Pierre noire. 36 sur 24 cm.

On serait tenté de mettre en rapport cette esquisse, digne d'un très grand dessinateur, avec le *Pan* de Berlin. Elle est plus large et plus hardie que les figures de cette composition. Il arrive que des artistes en des moments d'inspiration, s'élancent, pour ainsi dire, loin d'eux-mêmes, à des décades de distance, et atterrissent au milieu de la carrière de leurs successeurs. C'est ainsi que les contours et le traitement de cette esquisse anticipent un Michel-Ange déjà âgé. L'inscription de l'angle gauche inférieur est probablement de Baldinucci et est libellée : *Pier di Cosimo* (fig. 5).

2509. E. 1. — Londres. British Museum. 1860-6-16-93. — Trois cavaliers, celui du centre ombré, les autres seulement silhouettés.

Pierre noire. 34 sur 27 cm. Perforé pour le report.

On trouve le même genre de cavalier dans la fresque de la *Crucifixion* de Morra (Dussler, 6), qui, comme cette esquisse, est des dernières années du maître, vers 1510. Reproduit par Otley, en face de la p. 17.

2509. E. 2. — Londres. British Museum. 1885-5-9-40. — Quatre figures d'hommes, le premier à gauche complètement drapé et de profil, les yeux levés, le suivant tourné vers ce dernier et nu jusqu'à la taille, les deux autres nus, l'un se cachant les yeux.

Pierre noire. 34 sur 25,5 cm. Mis au carré comme pour l'agrandissement, et perforé pour le report.

Les attitudes, les expressions, de même que la perspective suggèrent une *Ascension* ou une *Assomption*. La perforation pourrait indiquer que la composition, étant à la même échelle, était destinée à une prédelle où même à une broderie. La date est probablement de peu postérieure à 1490. La figure

de l'extrême droite est presque identique à celle qui tient un lis, du n° 2509. E, mais inversée; celle-ci est de la date ci-dessus indiquée (fig. 3).

2509. E. 3. — Londres. British Museum. 1885-8-9-41. — Quatre figures illustrant le début du 33^e chant de l'*Enfer* de Dante. Le Poète et Virgile ont les yeux baissés vers la gauche, regardant deux personnages nus; l'un a les mains liées derrière le dos, et est étendu sur le sol, tandis que l'autre tient le premier par le cou et désigne son crâne ouvert. Celui qui parle est le comte Ugolin; l'autre est l'archevêque Ruggieri.

Pierre noire. 34 sur 25,5 cm. Société Vasari, 2^e série, XI, 4.

On s'accorde à dire que cette esquisse fut faite pour l'illustration de Dante à Orvieto. S'il en est ainsi, la première idée de Signorelli, ou celle de l'auteur de la commande, aurait été de prendre ses sujets dans la *Divine Comédie* tout entière, et non pas, comme il fut décidé finalement, dans le *Purgatoire* seulement. D'un autre côté, il est possible que ce dessin ait été fait sans penser à Orvieto, où d'ailleurs les compositions sont circulaires tandis qu'elles sont ici verticales, et, ainsi que le suggère la tête de Virgile, qui est trop petite, d'une date postérieure. L'épisode d'Ugolin peut être discerné dans la fresque qui représente l'*Enfer* (Dussler 104) où il est traité d'une façon toute différente.

2509. E. 4. — Londres. British Museum. 1895-9-15-602. (Malcolm 165). — Esquisses des deux bergers agenouillés, de celui qui se trouve debout à gauche, et de l'ange de la *Nativité* Mancini, aujourd'hui à la National Gallery (Dussler 48), peinte en 1496 au plus tôt.

Pierre noire, mise au carré pour le report, quelques-uns des carrés croisés en diagonale. Au verso, un évêque agenouillé. 28 sur 34 cm. Photo B. M. (fig. 6).

2509. E. 5. — Londres. British Museum. 1901-4-17-28. — Fragment présentant le visage d'un homme dans la force de l'âge, les yeux baissés, de profil à droite.

Pierre noire. 15 sur 18 cm. Après 1500. Peut-être destiné à une *Adoration des bergers*.

2509. E. 6. — Au comte de Harewood. — Quatre hommes nus, cornus, marchant vers la droite. Le premier se tourne vers les autres, en tenant à bout de bras un livre à demi ouvert. Ses compagnons semblent surpris et regardent les pages, le dernier ajustant des lunettes sur son nez.

Pierre noire. 35 sur 29 cm.

Sans aucun doute ces diables étaient destinés aux fresques d'Orvieto où toutefois ce groupe ne paraît point. Peut-être aussi devait-il servir à l'illustration de Dante. Société Vasari, 2^e série, III, 1. Exposition italienne, 1930, 97. Dussler XLI (fig. 24).

2509. E. 7. — AMrs. Selwyn Image. — Un homme

nu et gras, vu de dos, se traînant, le dos courbé, la main gauche dirigée en haut.

Pierre noire. 26 sur 14 cm. Société Vasari, I, VI, 8.

Ce dessin a été attribué à Timoteo Viti, mais il est de la même main que les n°s 2509. D. 7, 2509. E. 8, 2509. H. 9, inversé et presque identique au premier de ces dessins, d'un faire semblable au dernier. L'analogie du mouvement avec celui du garde du premier plan à gauche, dans la *Délivrance de saint Pierre* de Raphaël (Gronau, *Raphaël*, dans les *Klassiker der Kunst*, p. 97) ne saurait déterminer une attribution. Ce dessin a sans doute été fait pour les fresques d'Orvieto, probablement pour la *Résurrection des Morts* (fig. 14).

2509. E. 8. — Collection Henry Oppenheimer, 328. — Homme nu, coiffé d'un bonnet semblable à un turban, se penchant vers la gauche, les deux mains sur son bâton, et regardant à droite.

Pierre noire. 30 sur 20 cm.

Peut-être ce dessin était-il destiné à la *Résurrection* d'Orvieto. Ce genre de dessin a été parfois attribué à Timoteo Viti et même à Raphaël jeune, mais celui-ci est bien trop achevé pour être du premier et trop dur pour le second (fig. 10).

2509. E. 9. — Londres. A MM. Thomas Agnew et fils — Jeune homme athlétique, nu, vu de dos, la tête en profil perdu à gauche, les jambes et les bras dans la position du lancer.

Pierre noire, lavis et blanc. 28 sur 18 cm. Reproduit dans le catalogue de Gustav Nebehay, Berlin, IV, 153.

Je n'ai pas vu l'original. La pose suggère une figure destinée à la *Lapidation de saint Etienne*, la technique, le modelé et les proportions évoquent les fresques d'Orvieto. Peut-être le dessin était-il destiné à la prédelle d'un autel exécuté pendant ces années, ou encore en vue d'un épisode de la fresque représentant les *Méfaits de l'Antéchrist* (Dussler 90). La figure qui s'en rapproche le plus est celle du soldat dans la *Fin du Monde* (*Ibid.*, 96, 97).

2509. F. — Hollande. Collection F. Lugt. — Homme nu dans l'attitude d'un corps inerte et suspendu par les épaules. Etude pour le *Sauveur* de la *Déposition* d'Umbertide de 1515.

Pierre noire. 28 sur 18 cm. Dussler XLVI. Exposition italienne, 1930, 100. *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXVII, 338 (fig. 16).

2509. G. — Newport, R. I. (U. S. A.) Collection John Nicholas Brown — Buste d'un jeune homme nu, la tête jetée en arrière, la bouche ouverte, comme en extase.

Pierre noire sur papier brun. 22 sur 17 cm. Reproduit n° 89, Vente Sotheby, 22 mai 1928.

Ce dessin fut sans doute exécuté en vue des fresques d'Orvieto, et probablement pour la tête du jeune homme qui forme groupe avec une femme embrassant un second personnage masculin, juste au-dessous du pied droit d'un ange sonnant de la

trompette, à gauche de la fresque de la *Résurrection*. (Dussler 98). On trouve peut-être dans ce dessin des réminiscences de Pérugin, comme c'est le cas pour un autre dessin de Signorelli de cette période.

2509. H. — Louvre, 1870, 45. — Deux jeunes gens nus : l'un se soutient sur le genou droit et sur la main droite, la main gauche portée à la tête ; l'autre lui fait face, mais se traîne sur le sol, la jambe gauche repliée sous la droite.

Pierre noire. 14 sur 21 cm. Photo Archives. Fischel, fig. 327.

Ce dessin a été exécuté apparemment pour la *Résurrection des Morts* d'Orvieto (Dussler 98), où nous trouvons des figures fort rapprochées de celles-ci, sans leur être identiques. Par sa qualité, il rappelle celui de la collection Henry Oppenheimer, 2509. E. 8 ; ainsi que ce dernier, il évoque Timoteo Viti et davantage encore Raphaël (fig. 27).

2509. H. 1. — Paris. Louvre, 342. — Apôtre ou saint debout, se tournant vivement vers la droite, la tête penchée en arrière, de profil, les mains croisées sur la poitrine. L'attitude et le geste expriment la surprise, mais dans la contemplation, peut-être la joie, mais non pas l'indignation.

Pierre noire et rouge, et blanc, perforé et mis au carré pour l'agrandissement ou le report. 46,5 sur 25,5 cm. Photo Alinari 1570. Exposition italienne, 1930, 96.

Les dimensions et la perforation pour le report évoquent une petite peinture. Il est possible que cette esquisse ait été mise au carré pour l'agrandissement non pas par le maître lui-même à cette époque, mais postérieurement, par des élèves qui s'en servirent pour un autel. Peut-être est-elle antérieure aux grandes fresques de Monte Oliveto et d'Orvieto, et destinée à quelque peinture comme la *Crucifixion* ou la *Pentecôte* d'Urbino et la *Rencontre des deux saintes Familles* de Berlin (Dussler 46, 47, 81) (hors texte).

2509. H. 2. — Paris. Louvre, 347. — Homme nu, vu de dos, la main droite sur la hanche et la gauche autour de la cuisse gauche d'un cadavre inerte qu'il porte jeté sur ses épaules.

Aquarelle et blanc sur un fond gris vert. 35,5 sur 25,5 cm. Photo Braun 62142. Photo Alinari 1572.

Exécuté pour les fresques d'Orvieto, où le cadavre est inversé et où les épaules seules du porteur apparaissent à l'angle gauche, en bas et à droite, dans la composition des *Damnés* (Dussler, 102). Le dessin des Offices 134 (2509. D. 6 F) q. v., est une étude pour un sujet similaire. Il y a une autre esquisse de même nature à Berlin. La peinture la plus rapprochée par sa qualité de ce nu est celle de l'homme qui retire sa chemise dans le fragment du *Baptême* actuellement dans la collection Cook à Richmond (Dussler 76) (hors texte).

2509. H. 3. — Paris. Louvre. 1794. — Quatre

nus. À droite, deux hommes, l'un vociférant et l'autre la main sur l'épaule du premier, cherchant à l'apaiser. À gauche, une femme qui en entraîne une autre loin des hommes. À l'extrême droite, un énorme masque aux yeux obliques et à la petite bouche. Paysage, l'horizon bas et rapproché. Le monogramme en bas et à gauche est intéressant.

29,5 sur 37 cm. Archives fotogr. Photo Alinari 1569. Exposition italienne, 1930, 99. Ede, Pl. 56.

Exécuté sans doute pour les fresques d'Orvieto, et pour les *Méfaits de l'Antéchrist* plutôt que pour les *Damnés*, mais on ne retrouve ce dessin dans aucune de ces deux compositions. Il rappelle curieusement les nus de Pollajuolo, Ber. 1925 et 1949. Est-ce seulement une coïncidence ? Signorelli est rarement aussi près de Pollajuolo qu'ici.

2509. H. 4. — Paris. Louvre. 1795. — Deux saints lourdement drapés, à gauche.

Pierre noire relaissée de blanc et touchée de rouge. 39 sur 35,5 cm. Archives fotogr. Photo Alinari 1567.

Une de ces figures était destinée à un *Saint François* et l'autre à un *Saint Joseph* pour un autel comme celui de 1491 à Volterra (Dussler 44), mais d'une date légèrement postérieure.

2509. H. 5. — Paris. Louvre. 1797. — Homme nu, tourné à gauche, les mains jointes au-dessus de la tête, comme sur le point de frapper de la main ou d'un fouet. Dans l'angle supérieur à droite, une petite esquisse du même sujet. Le monogramme en bas et à droite, si nous en jugeons par le trait, a dû être ajouté postérieurement.

Pierre noire. 41 sur 25 cm. Photo Braun 62140. Photo Alinari 1571. Meder, *Handzeichnung*, 408.

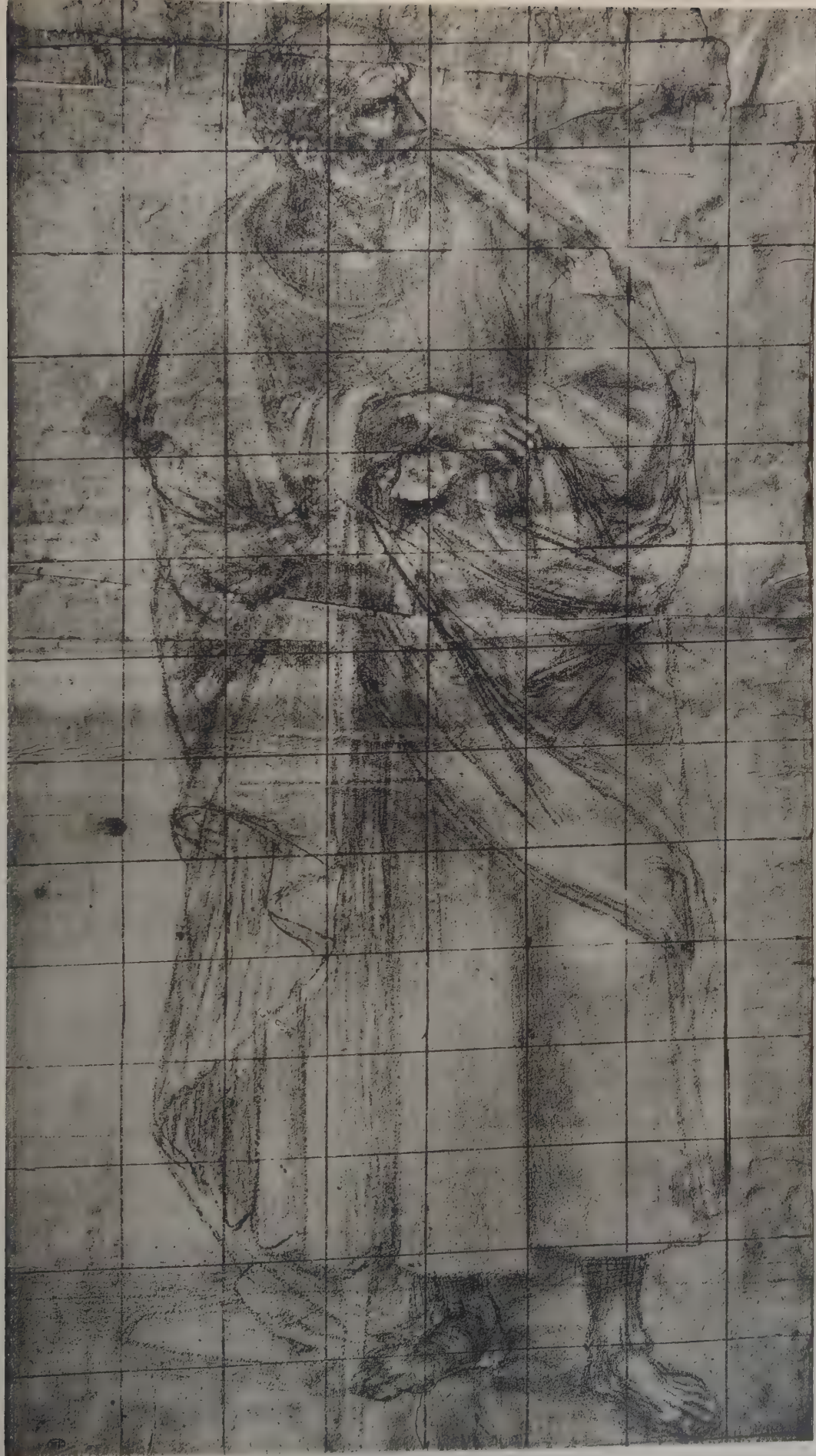
Étude pour un bourreau de la Flagellation, sujet qui se présente maintes fois dans les peintures qui nous restent de Signorelli, depuis le chef-d'œuvre de sa première époque, à la Brera, jusqu'à la composition tardive d'Altenburg (Dussler 4, 174). Ce dessin doit avoir été fait pour la fresque de Morra (*Ibid.*, 5, vers 1510) où il apparaît avec quelques modifications dans le geste, mais non dans les proportions. Dans la version abrégée du même dessin, le panneau de la collection Franchetti, à Venise (*Ibid.*, 162), ce nu n'a pas été omis (fig. 20).

2509. H. 6. — Paris. Louvre. 1798. — La Madeleine, lourdement drapée, debout, la tête légèrement penchée vers notre droite, les yeux baissés, tenant un vase dans la main droite, la gauche relevant les plis de son manteau.

Pierre noire. 35,5 sur 21,5 cm. Mis au carré pour agrandissement. Photo Alinari, 1571.

Très près de la Madeleine de 1504, à Criveto (Dussler 127) mais il y a des différences notables dans l'esprit, dans le geste et dans le drapé, la peinture évoquant quelque chose d'à la fois plus péruginique et de plus provincial (fig. 21).

2509. H. 7. — Paris. Louvre. 1799. — Deux hommes



SIGNORELLI

Pierre noire, sanguine et crayon blanc — Au Musée du Louvre

nus, l'un, la main sur sa hanche gauche, tournant la tête vers sa gauche, tandis que l'autre, de profil à droite, lui fait face avec douceur, son bras gauche déjà sur l'épaule droite de son compagnon. Les pieds et les jambes de ce personnage projettent une ombre vers notre gauche, en diagonale sur le sol.

Pierre noire, mis au carré pour agrandissement. 41 sur 26,5 cm. Ede, Pl. 58. Photo Braun 62141. Photo Alinari 1566.

Probablement destiné à la *Résurrection* d'Orvieto, où l'on voit un homme déjà revenu à lui essayant d'éveiller son compagnon qui n'est pas encore conscient de sa béatitude. Le groupe ne s'y retrouve pas exactement, mais peut-être que l'homme et la femme qui s'embrassent, à mi-distance, à droite, ont pris sa place (fig. 23).

2509. H. 8. — Paris. Louvre. 1800. — Dessin d'un groupe tumultueux de cavaliers entourant la Croix, dont seule la partie inférieure est visible, avec la Madeleine qui l'embrasse, et au-dessous, le groupe de la Vierge évanouie, soutenue par trois femmes.

Pierre noire repassée à la plume, mis au carré pour agrandissement. 50,5 sur 83 cm. Photo Archives fotogr.

Ce dessin est soit une esquisse originale pour la fresque de Morra de 1510 environ (Dussler, 6), soit une copie postérieure de cette esquisse. L'encre à l'aide de laquelle on a retouché les traits primitifs à la craie, les a effacés ou défigurés au point qu'ils n'accusent plus la main qui les a tracés, et qui devait selon toute probabilité être celle de Signorelli lui-même.

2509. H. 9. — Paris. Ecole des Beaux-Arts. — Jeune homme nu, presque de profil à droite, la main gauche tendue et la droite sur la hanche, les yeux levés, comme poussant un cri.

Pierre noire. Photo Braun, 65017.

Peut-être destiné au *Couronnement des Elus* à Orvieto (Dussler, 105) (premier plan à droite et à gauche), et du même style que le n° 2509 H. Toutefois le présent dessin est beaucoup plus vague et plus doux que ce dernier, d'une suavité qui le rapproche

de la manière de Raphaël, et très proche des dessins de Timoteo Viti (fig. 19).

2509. H. 10. — Hôtel Drouot, mai 1928, n° 131. — Tête d'un homme imberbe, se penchant vers la terre, presque de profil à droite. Le nez est proéminent, le menton fendu, la bouche ouverte, la lèvre inférieure en volute. Curieux par son réalisme.

Pierre noire. 9,5 sur 9,5 cm. Reproduit dans le catalogue.

Les mêmes remarques s'appliquent à ce dessin et à la tête Rodriguez 2509. H. 11.

2509. H. 11. — Collection de M. E. Rodriguez, vendue à l'Hôtel Drouot les 28 et 29 novembre 1928, n° 212. — Tête d'un jeune homme, de trois quarts à gauche, se penchant légèrement en avant.

Pierre noire. 12,5 sur 9 cm. Pl. XXXV du catalogue de vente.

L'original n'est connu que par cette pauvre reproduction, mais semble authentique, et du genre des dessins attribués par quelques critiques à Timoteo Viti. Dans ce cas, il serait de la période d'Orvieto et destiné à l'une des têtes de ces fresques, bien que je ne sois pas parvenu à l'identifier.

2509. I. — Stockholm, Musée National. Inv. 9. — Tête d'un jeune homme, aux longues boucles tombant jusqu'aux épaules, la bouche ouverte, et les yeux levés en extase (saint Sébastien).

Pierre noire sur papier jaunâtre. Perforé pour le report. 25 sur 24 cm. Schönbrunner et Meder, Pl. 1051. Dussler XIX. Etude pour le *saint Sébastien* de l'autel de Pérouse de 1484 (Dussler 40) (fig. 1.)

2509. J. — Windsor. Collection de S. M. le roi d'Angleterre. — Deux hommes nus luttant, l'un soulevant l'autre du sol par une prise à la taille, l'autre se débattant pour se libérer et suffoquant (Hercule et Antée).

Pierre noire. Photo Braun 79177.

Le motif et le traitement sont pollajuolesques. Peut-être vers 1490. Ce dessin présente d'étroites analogies avec l'autel de Volterra de 1491 (Dussler 43. 44) (fig. 4).

ÉCOLE DE SIGNORELLI

2509. K. — Chantilly, Musée Condé, 22. — Un démon se précipitant sur un homme nu prostré, dont il saisit la tête entre ses mains. Ce dessin correspond au groupe qui se trouve à l'angle droit, en bas de la fresque des *Damnés*, à Orvieto (Dussler 100). — Un homme nu tombant sur la jambe gauche tandis qu'on lui lie les mains derrière le dos. Cette composition se rencontre dans la même fresque, au milieu du premier plan.

Bistre et blanc, sur papier bleu gris. 19 sur 25 cm. Photo Braun 65018. À l'angle gauche, en bas, les lettres T. V. d'une écriture carrée du xvi^e siècle tardif.

Copies d'après la fresque plutôt que dessins exécutés pour celle-ci, mais presque contemporaines, peut-être ombriennes.

2509. L. — Florence, Offices 132 F. — Madone mo-

numentale, assise près d'une fenêtre, sous un dais, la tête penchée, de profil à gauche, sur l'Enfant, qui est assis sur son genou droit, et qu'elle allaite. Fototeca 13144. Au verso, un cavalier brandissant un cimenterre. Médiocre copie du milieu du xvi^e siècle, mais non sans valeur à titre de document relatif à une grande peinture perdue des environs de 1500. Le type et le sentiment la rapprochent de la femme écoutant le prêche de l'Antéchrist (Dussler 91).

2509. M. — Lille Musée Wicar 507 et 508. — Diverses copies d'élèves d'après Signorelli : une Madone assise, amplement drapée, se penchant sur l'Enfant nu qu'elle tient dans ses bras. D'après quelque ouvrage de la première manière du maître. — Deux esquisses pour un jeune Jean-Baptiste, l'une avec des draperies anguleuses comme dans les fresques de Lorette, et un peu plus tard, dans la *Circumcision* de la National Gallery (Dussler 45). — Une figure drapée tourbillonnante, évoquant l'un des anges de la coupole de la sacristie de Lorette (*Ibid.*, 8, 11). Je n'ai pu identifier les autres esquisses. L'une d'entre elles toutefois, le profil d'un jeune homme portant un large collet empesé, est évidemment du xvii^e siècle, et suggère que l'ensemble du feuillet pourrait être de la même époque. Au verso, copies de trois nus dans l'attitude de la surprise, d'après des originaux faits sans doute pour Orvieto, et plus particulièrement pour la *Fin du Monde* (*Ibid.*, 96, 97).

Encre et plume. 30 sur 23 cm. Photo Braun 72016 et 72017.

2509. N. — Londres. British Museum, Malcolm, 164. — Un démon se précipitant sur un homme nu qui tombe sur un genou, hurlant, la main droite portée à son oreille.

Bistre ombré à la pointe du pinceau, sur un fond préparé, d'un brun jaune léger. 35 5 sur 23 5 cm. Photo Braun 65016.

Copie d'une étude pour deux figures du premier plan, à gauche, de la fresque d'Orvieto qui représente les *Damnés* (Dussler 100). L'original devait être de la qualité poussée et plutôt délicate du n°

2509. H. 2. Cette copie, à peu près contemporaine, semble fort exacte (fig. 12).

2509. N. 1. — Londres. British Museum. Malcolm 166 et 167. — Deux fragments d'un dessin pour une *Flagellation*, sept figures en tout.

Pierre noire. 32 sur 23 cm. et 32 sur 28 cm.

Les deux dessins sont gâtés par la perforation, et il n'en subsiste que la silhouette, de sorte qu'il est difficile de leur rendre justice. Ce devaient être des copies presque contemporaines, d'un dessin original par Signorelli lui-même, pour la *Flagellation* de Morra, de 1510 environ (Dussler 5).

2509. O. — Munich. Cabinet des Estampes 3070. — Homme nu, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, marchant les yeux fermés, comme en transe, vers la gauche, le bras droit levé un ruban tenu dans les deux mains.

Encre sur pierre noire; mis au carré pour le report 27 sur 15 cm.

Peut-être ce dessin est-il des débuts de Signorelli, c'est un bel ouvrage, dont les contours à la plume rappellent Pollajuolo. Les hachures postérieures rendent le jugement difficile. Le dessin est peut-être un peu trop élégant, trop péruginesque pour être de Signorelli. Toutefois il présente de grandes ressemblances avec un nu de même nature, tel que celui qui se trouve à l'extrême gauche dans la fresque d'Orvieto, le *Couronnement des Elus* (Dussler 105) (fig. 34).

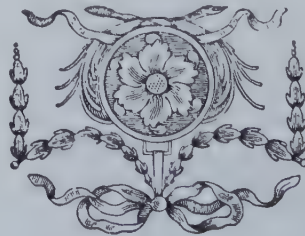
2509. P. — New York. Morgan Library. — Homme nu, assis sur le sol, de gauche à droite, mais faisant face au spectateur, saisissant un bâton à bout de bras, de la main gauche.

Pierre noire. 17,5 sur 20 cm. Pl. 13 du premier volume du *Catalogue of Drawings* rédigé par Fairfax Murray.

Attribué à Timoteo Viti dont le nom, d'une écriture du xviii^e siècle, apparaît à l'angle gauche, en bas. Très proche des autres dessins attribués à Timoteo que nous donnons à Signorelli, mais l'éclairage et le trait semblent trahir la main d'un imitateur délibéré

Settignano, décembre 1931.

B. BERENSON.





LE TRANSFERT DES ANTIQUES DE MÉDICIS DE ROME A FLORENCE

COMME le Salon Carré du Louvre, la Tribune des Offices offrait au visiteur d'avant-guerre les plus beaux tableaux du musée ; comme lui elle est aujourd'hui découronnée. Cependant, si les toiles qui ornaient la célèbre salle hexagonale ont pris ailleurs la place qu'exigeaient leur origine et leur date, les statues antiques, belles entre les plus belles, n'ont pas bougé. Là se dressent toujours la *Vénus de Médicis*, le *Rémouleur*, les *Lutteurs*. Toutes trois furent achetées par le cardinal Ferdinand de Médicis¹, le *Rémouleur* en 1578, les *Lutteurs* en 1583, la *Vénus* à une date ignorée, mais certainement antérieure à 1587, année où Ferdinand, devenu grand-duc, quitta définitivement Rome, laissant ses statues dans son « jardin », notre villa Médicis. Environ un siècle plus tard, en 1677, les célèbres antiques étaient transportées à Florence.

Jusqu'ici on n'a su de ce transfert que ce qu'en écrivit Baldinucci² dans sa *Vie du sculpteur Ercole Ferrata* : « L'année 1677 s'écoulait quand le sérénissime Grand-Duc de Toscane, Cosme III, vit à quelles graves offenses étaient exposées, en son palais de la Trinité des Monts, à Rome, ses trois plus remarquables statues, c'est-à-dire les deux *Lutteurs*, le *Paysan* ou *Rémouleur*, et la *Vénus*. La raison en était dans le nombre infini de jeunes artistes, tant du pays que de l'étranger, qui venaient sans cesse pour dessiner ou modeler ces statues, en particulier la *Vénus* dont la rare beauté, exposée là pour aider à l'enseignement des Maîtres, était bien souvent l'objet, de la part des plus grossiers, de paroles et de gestes inconvenants. Le Grand-Duc décida d'ôter de là ces statues et les fit porter à Florence. » Bencivenni Pelli, le premier historien de la Galerie des Offices³, reprit le récit de Baldinucci sans y changer un iota, ajoutant seulement cet on-dit que pour la *Vénus*

1. Cf. nos articles, *Les Antiques de Ferdinand de Médicis* dans la *Revue de l'Art* (mai 1929), et *Un Inventaire inédit des antiques de la Villa Médicis en 1598* dans la *Revue Archéologique* (oct.-déc. 1929).

2. Cf. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno*, éd. Manni en 21 vol. in-4°, 1768-1774. — La vie d'Ercole Ferrata est dans le tome XVIII, p. 151-177, et le transfert des statues est raconté aux pages 162 et 163.

3. Cf. Bencivenni Pelli, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*. Tome I, p. 290, et Tome II, p. 206.

on aurait vu se répéter l'histoire du jeune Athénien devenu amoureux de la statue de Cnide. Belle justification pour l'acte de Cosme III ! Cependant, une autre explication courait les rues de Rome et Dom Germain la donnait en 1685 à son correspondant Porcheron¹ : « Les gens du Grand-Duc ont surpris le pape en lui demandant permission d'emporter de la vigne Médicis quelques restes de figures anciennes gâtées. Ils ont emporté tout d'un coup ce qu'il y avait de plus beau, dont les Romains ne sont pas contents ». Quelle était la vérité ? Nous l'avons cherchée et trouvée dans un dossier de l'Archivio Mediceo à Florence².

Piété, soucis de morale ou bien ruse, il faut écarter tout cela ; les documents nous y obligent. Puis-je le dire ? Le transfert des antiques se fit sous le signe de Diafoirus... Nous lisons en effet dans une lettre du secrétaire d'État Marucelli à Torquato Montauti, représentant de Cosme III à Rome (30 mai 1677) : « A l'occasion d'une agréable purgation que fait le Sér^{me} Duc notre maître, Son Altesse, suivant les conseils de son médecin, a commencé à fréquenter ses galeries pour faire de l'exercice et, pour y aller avec plus de plaisir, il a décidé de les embellir en les ornant de tableaux et de statues. Il voudrait donc faire venir au plus vite quelques-unes des belles statues logées dans son palais de la Trinité des Monts. » L'approbation du gouvernement pontifical était nécessaire ; Montauti reçut une lettre à remettre au cardinal Cibo, Secrétaire d'État d'Innocent XI, et rappela au *porporato* que ce transfert aiderait au rétablissement du Grand-Duc. Jamais les Toscans ne soutinrent leur demande par d'autres raisons.

Cibo tint le motif pour fort bon et assura qu'il servirait Cosme III de son mieux ; réflexion faite, il ne se dédit pas, mais observa que Son Altesse devrait s'en tenir pour l'instant au transport d'une ou deux statues. La négociation traîna. Montauti, qui se montrait confiant dans ses lettres du 5, du 9 et du 16 juin, l'était beaucoup moins dans celle du 19. Marucelli répondait de Florence le 22 juin que le Grand-Duc espérait bien obtenir chose « si raisonnable et de si peu de relief » ; il voulait bien se borner à un ou deux marbres pourvu qu'ils soient les plus beaux : « Après tout, ajoutait le ministre de Cosme III, ces statues sont la propriété de Son Altesse Sérénissime qui n'aurait pas à vrai dire besoin d'autorisation pour en disposer ». Il ne fut pas nécessaire de hausser le ton. Dans cette petite escrime diplomatique, Cibo ne cherchait pas à vaincre ; ses lenteurs, ses réticences n'étaient qu'un jeu pour donner plus de valeur à l'autorisation que le Pape était bien décidé à accorder. Montauti rendit compte, le 3 juillet, d'un entretien décisif avec le cardinal : « Je lui rappelai le vif désir qu'a Son Altesse de sortir d'ici partie de ses statues, et en termes bien clairs je l'assurai que, si l'on ne pouvait exporter les meilleures, il était inutile de déranger le Saint Père qui, me dit Son Éminence,

1. Cf. Montfaucon et Mabillon. *Correspondance avec l'Italie*, éd. Valéry, 1846. Tome I.

2. Archivio di Stato, Mediceo 3397, non folioté. Les documents que nous avons trouvés ne font pas la moindre allusion à Paolo Falconieri à qui Baldinucci donnait le principal rôle. La correspondance du nonce à Florence en 1677 ne contient pas un mot sur cette affaire.

pensait que ces œuvres étaient plus utiles à l'ornement de ce jardin qu'à Florence où Son Altesse en a tant d'autres. Après quelques répliques, Son Éminence prit le parti de servir Son Altesse de son mieux. J'espère donc obtenir la permission de retirer d'ici deux ou trois des meilleures ; ainsi disparaîtrait la difficulté de



Phot. Anderson.

FIG. I. — GALERIE DES OFFICES, A FLORENCE. INTÉRIEUR DE LA TRIBUNE.

transporter plus tard ce que Son Altesse désirerait avoir, car rien n'égale en valeur et en renommée la Vénus, le Rémouleur et les Lutteurs. » Le Grand-Duc accepta cette permission restreinte, se réservant de choisir lui-même ; il y fut autorisé vers le 15 juillet et désigna les trois morceaux dont tous proclamaient l'excellence. Le Cardinal camerlingue Altieri fit remettre à Montauti la licence d'exportation dans les derniers jours de juillet.

On pouvait dès lors emballer les marbres. Cosme III écrivit, le 17 juillet, qu'on procédât à la mise en caisse et à l'envoi des statues par les civières parties tout exprès de Florence. Le mot d'ordre était de faire vite et sans bruit ; même recommandation dans un message de Montauti, daté aussi du 17 juillet : « Ne pas don-

ner aux critiques le temps de s'exprimer, car les Romains à l'ordinaire n'apprennent pas sans regret le départ de leurs statues les plus remarquables. » L'envoyé toscan



STATUA DI VENERE, GIÀ IN ROMA NEGL'ORTI MEDICEI.
 È oggi in Firenze nel Palazzo del Granduca.
 Sculpita da Cleomene d'Apollodoro Ateniese.

FIG. 2. — LA VÉNUS DE MÉDICIS, d'après une gravure éditée au xviii^e siècle, par Domenico dei Rossi, à Rome, et reproduite dans le recueil de Maffei (1704).

avait proposé dès le 5 juin de recourir à la compétence d'Ercole Ferrata ; il se rendit le 22 juillet à la Villa avec ce sculpteur et le peintre Ciro Ferri, sollicita l'avis de portefaix expérimentés et proposa le transfert des marbres par eau. On estima en effet le poids de la Vénus, du Rémouleur et des Lutteurs à 1.100, 1.900 et 2.200 livres ; chaque caisse cerclée de fer pèserait 200 livres environ. Or, les conducteurs des civières fixaient à 1.000 livres le maximum transportable : ils furent renvoyés à Florence. Eussent-elles été plus légères, les statues n'en auraient pas moins beaucoup risqué dans ce voyage ; Montauti déclara en effet à propos de la Vénus que « ayant observé qu'elle était faite de vingt-deux morceaux en sus des doigts qui manquent presque tous, on a grand peur que le mouvement de la civière ou quelque saut des mulets ne les détache tous ou presque tous... » Il ajoutait cependant avec optimisme : « Sans doute juge-t-on que ce ne serait pas un grave dommage et que même si ces morceaux étaient rassemblés par le S^r Ercole ou par une autre personne quali-

fiée, la statue pourrait être améliorée... » Cosme III décida d'envoyer quatre felouques bien outillées, une pour chaque statue, la quatrième portant des soldats. Elles devaient remonter le Tibre jusqu'au quai de Ripa où se ferait l'embarquement.

Montauti rédigea tous les deux ou trois jours pour le Grand-Duc un rapport sur cette affaire. Le 22 juillet il racontait l'expertise de Ferrata et de Ferri ; le 26 il résumait les avis des portefaix ; le 28, il sollicitait une décision pour le moyen de transport ; le 31, il déconseillait, vu le mauvais état des routes, l'embarquement à Civita Vecchia qu'avait fait proposer la peur des corsaires ou d'une bourrasque à la bouche du Tibre. Cependant on fabriquait les caisses. Ces allées et venues firent jaser ; un gardien de la Villa jugeant que, les trois chefs-d'œuvre partis, les visiteurs seraient moins nombreux et les pourboires aussi, se plaignit dans Rome ; menacé d'être chassé, il se tut, mais l'annonce de cet exode fit du chemin et certains blâmèrent le pape de sa faiblesse. La Reine de Suède, qui possédait elle-même des antiques de valeur, vint voir une dernière fois les marbres insignes. Nulle manifestation ne vint pourtant gêner Montauti. Le 6 août les caisses étaient terminées et les statues y furent placées en présence de l'ambassadeur, d'Ercole Ferrata, de Ciro Ferri et d'un expert autrefois chargé par le Bernin de convoyer jusqu'à Sienne les œuvres destinées à la Chapelle d'Alexandre VII. Un dernier examen eut lieu. Ferrata observa que la Vénus avait besoin de quelques restau-

ratings mais qu'il valait mieux y procéder après l'arrivée à Florence ; une jambe de l'un des Lutteurs était dépourvue d'axe de fer ; quant au reste, tout était en ordre.

Conduire les caisses à Ripa et les embarquer se ferait, pensait-on, en un jour. En attendant les felouques, Montauti montra un peu de nervosité ; il souhaitait leur prompt venue : « Ainsi cesseraient les lamentations qui se font entendre, car il déplait vraiment à beaucoup que ces statues partent de Rome et chacun



Phot. Alinari.

FIG. 3. — SUSTERMANS. COSME III DE MÉDICIS. Florence. (Palais Pitti.)

dit que le Pape a accordé une belle faveur au Grand-Duc. » Le 16 août, les bateaux toscans étant arrivés, les marbres furent chargés à bord. Ercole Ferrata montra beaucoup d'activité : « On peut dire qu'il a tout fait », dit Montauti. Une fois les caisses mises en place, on les ouvrit et le lieutenant chef du convoi se rendit compte que « ni la Vénus, ni le Rémouleur n'ont souffert le moindre dommage ; dans le groupe des Lutteurs il n'y a qu'une tête un peu déplacée parce qu'elle pend et une jambe qui, étant sans pivot, a un peu glissé ; un petit morceau s'est aussi détaché du socle, mais ce sont dégâts anciens et de peu de considération... » Montauti ajoutait à son récit un cri de soulagement : « Il ne me semble pas vrai de les avoir fait partir, car j'ai toujours eu la crainte de quelque nouvelle mesure ; on est allé jusqu'à dire que ces statues ont coûté sang et eau aux Romains qui les ont conquises en Grèce et amenées à Rome... »

Cependant, par Fiumicino, Civita Vecchia et autres escales, les felouques portèrent heureusement les statues célèbres à Livourne qu'elles atteignirent le 26 août ; elles remontèrent ensuite l'Arno jusqu'à Florence. Le 4 septembre 1677, Ercole Ferrata quittait à son tour Rome pour la capitale toscane où il allait, par une ultime restauration, mettre la Vénus, le Rémouleur et les Lutteurs en l'état où les admirent, depuis plus de deux cent cinquante ans, les visiteurs des Offices.

Ferdinand BOYER.

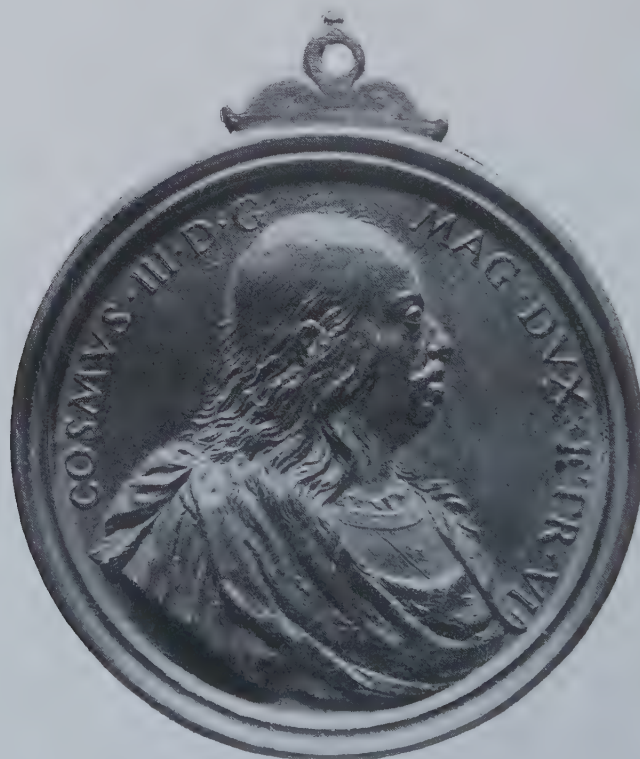


FIG. 4. — MÉDAILLE DE COSME III DE MÉDICIS.
(Cabinet des Médailles.)



Phot. R. Gauthier.

FIG. 1. — JOSEPH BERNARD. FRAGMENT DE LA FRISE DE LA DANSE : LA DANSEUSE AUX CYMBALES.

JOSEPH BERNARD

1866-1931

JOSEPH BERNARD a disparu, il y a quelques mois, avec une extrême discrétion comme il aimait tout faire, comme il avait vécu et travaillé. Il ne faudrait cependant pas que ce silence, dont il avait enveloppé sa vie, continuât dans sa survie et pût faire méconnaître qu'il fut le sculpteur le plus original, le plus imité par conséquent et le plus savant de son temps.

Quand il arriva à Paris, à vingt ans, Rodin commençait sa carrière de génie isolé et la sculpture française était livrée au plus caricatural naturalisme. Joseph Bernard inaugura le retour à la beauté statique. Les sculpteurs de ce temps-là, dédaigneux de la cuisine de leur métier, se contentaient de pétrir la glaise d'un pouce aussi impérieux qu'arbitraire, et livraient négligemment à leurs praticiens l'exécution définitive de leurs œuvres. J. Bernard inaugura la taille directe.

Tous les ornements et oripeaux romantico-réalistes, dont les maîtres de ce temps-là accablaient leurs tristes statues, Bernard les bannit et revint le premier à la simplicité. Au type de midinette enchapectée de 1900, qui était l'idéal féminin d'alors, Bernard substitua l'hiératique figure qui nous charme encore aujourd'hui.

Joseph Bernard a fait tout cela. Mais tandis que ses contemporains, libérés

par lui, se dirigeaient vers les archaïques grecs, vers les Japonais, les Égyptiens ou les nègres, il eut le difficile mérite de concilier son originalité avec la tradition. Il sut ne rien laisser au hasard. C'est la mesure de sa force.

Il n'obtint cette perfection qu'en optant pour l'éternel. Le nombre de ses thèmes est étonnamment réduit. On peut même dire qu'il est unique : des jeunes filles nues, qu'elles se nomment danseuses, muses, jeunes mères ou bacchantes. Mais il sut les pétrir de cette grâce mystérieuse, qui retiendra jusqu'à la fin le cœur des hommes.

Il est né le 17 janvier 1866, à Vienne (Isère), dans un milieu rustique, religieux et grave. Dans cette ville, où le Temple d'Auguste et de Livie, la colonne de Constantin imposent encore la règle



Phot. R. Gauthier

FIG. 2. — JOSEPH BERNARD. PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE. Bronze.

romaine, il travailla d'abord avec son père dont le métier était le plus capable de le faire communier avec toute cette latinité. Il était tailleur de pierre.

Toutes les grandes inventions commencent par être des obligations. J. Bernard n'eut pas besoin d'*inventer* la taille directe pour la rénover : elle lui fut imposée par son père, par son métier. Il n'eut qu'à continuer, pour ainsi dire, ses essais, pour tailler à onze ans les deux lions décoratifs qui ornaient encore le jardin de sa villa de Boulogne-sur-Seine, au moment de sa mort. Peu de temps après ces essais, il s'inscrivait à l'école des Beaux-Arts de Lyon, puis bientôt à celle de Paris. Il avait dix-neuf ans.



Phot. R. Gauthier.

FIG. 3. — JOSEPH BERNARD. BACCHANTI.

Il va travailler à se former pendant vingt années, sans qu'il reste de cet immense labeur autre chose que des dessins. Il y a, il est vrai, le portrait de son père, figure austère, forte et franche, d'une distinction naturelle, qu'il comprit d'autant mieux qu'il lui ressemblait ; mais elle est encore traitée avec le réalisme courant à l'époque. Il prouve sa piété filiale et son beau métier, plutôt que son talent. Les premiers ouvrages qui subsistent de sa main datent du début de ce siècle. Ce sont des visages féminins qui témoignent déjà de la grande préoccupation de son art, l'alliance indestructible de la nature et du style.

Il faut noter tout de suite sa prédilection manifeste pour les modèles de femme et de jeune femme. Non que son art ne soit point viril, mais il cache toujours la force sous la grâce. Dans ces visages féminins du début, il cherche lui-même à se charmer par ce que nous aimons, non seulement le caractère d'un individu, mais quelque chose de plus général et de plus générateur, qui fait de la femme le moule des formes, la matrice expressive de la race et de là lui vient sa beauté.

L'Effort vers la Nature (1905) est un des premiers bustes de la série et des plus révélateurs. Il avait compris que connaître à fond la nature est le seul moyen de s'en libérer plus tard. On ne va jamais trop loin dans ce premier pas ; les échecs futurs viennent toujours d'une timidité de débutant. Il est toujours assez tôt pour créer. Joseph Bernard savait tout cela. Aussi cette première tête est-elle tout à fait terrestre. Elle est large, le nez camus, les yeux à fleur de tête et très éloignés l'un de l'autre, le front bas, le menton fort. Tout cela nous ramène aux origines, quand les hommes, les animaux et les dieux vivaient encore dans une coexistence cosmique.

Le Sphinx Moderne (1908) affirme dans son titre même, cette survivance du plus antique mystère de la femme. Au rebours de *L'Effort vers la Nature*, où la lumière glissait partout, une masse à peine épannelée domine ici le front de son ombre ; les subtiles paupières asiatiques se ferment obliquement et à demi ; le nez court qui s'affine, la petite bouche exquise nous disent que Bernard a trouvé son type et que son éternel féminin est sorti de sa gestation.

La Tête à l'Aigrette accuse encore le caractère oriental du *Sphinx*. Une haute coiffure domine un visage impassible de déesse. Quant à *Sérénité* (1914), c'était d'abord le portrait de M^{me} Bernard. Le curieux, c'est que, sous cette œuvre inachevée (les artistes ont peu de temps pour leurs proches), la ressemblance est saisissable. Une grandeur romaine, une douceur qui est faite d'intelligence et de force, d'affection clairvoyante et maîtrisée, transforme en auréole le bandeau des matrones.

Joseph Bernard ne se contenta pas longtemps de ces effigies décapitées. Il voulut bientôt leur prêter l'expression qu'il aimait le plus, la plus générale, celle du simple rythme.

Ainsi sa *Chanteuse* en terre cuite essaie d'allier le mouvement au calme à l'aide d'un rythme qui leur soit commun. Joseph Bernard, on le devine du reste, adorait



Phot. Gauthier.

FIG. 4. — JOSEPH BERNARD. MONUMENT DE MICHEL SERVET, A VIENNE.
GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

la musique. Avouons cependant que sa réalisation nous satisfait peu. A voir cette figure aux yeux étranges, aux larges paupières baissées, qui ouvre doucement la bouche, sans que ce mouvement fasse plisser aucun muscle des joues, on pense plutôt à une figure étonnée qu'à une bouche chantante.

Bernard eut conscience de ce disparate. Il était cependant inhérent au thème.

Dans sa *Chanteuse* de marbre, qui allonge le premier type d'un buste en hermès et d'un grand drapé, le noir de la bouche n'est plus seul. Des arcades profondes baignent les yeux de pensée. L'articulation de l'épaule laisse deviner le mouvement du bras qui se lève, en même temps que la tête et le regard, ce qui légitime et accompagne le chant fusant de la bouche.

Certes, sculpture et musique sont deux sœurs siamoises que retient le fil invisible de la mélodie. Mais jamais leur fraternité n'est plus sensible que lorsque toute allusion à l'une est absente de l'image de l'autre. A quoi bon, puisqu'elles sont inséparables ? Et c'est presque un pléonasme que de les unir.

Pendant cette période qui va de 1905 à 1910, Joseph Bernard a travaillé à des figures entières, que nous re-



Phot. R. Gauthier.

FIG. 5. — JOSEPH BERNARD, MONUMENT DE MICHEL SERVET (VIENNE). Détail

trouverons plus tard. Il est plus logiquement utile, pour comprendre l'évolution de son art, de citer dès maintenant ses bustes plus récents. Leurs titres : *Pureté*, *Prière*, disent assez clairement leur tendance. Ils comptent, avec le *Buste aux deux mains*, parmi les plus beaux dans son œuvre. La *Prière*, surtout, au visage allongé, aux grandes tresses, est un triomphe du sentiment. C'est un magnifique type de sainte gothique. Le *Buste aux deux mains*, en beau marbre de Sienne, présente une arythmie assez rare chez Joseph Bernard. Le torse est de face, tandis que la tête tournée à gauche se présente de côté. Une masse énorme

de cheveux, retenue par les mains, équilibre à droite la découpe charmante du profil.

Revenons à l'année 1910. A cette date, Joseph Bernard est encore un jeune inconnu de 45 ans. Il va, cette année-là, devenir célèbre d'un coup et s'imposer même au public avec son *Monument à Michel Servet*. Disons-le nettement : ce monument superbe forme avec le *Général Alvear* de Bourdelle et les *Bourgeois de Calais* de Rodin une trinité méconnue. Pas plus que pour ces deux derniers chefs-d'œuvre de leurs auteurs, le chef-d'œuvre de Bernard n'est dû à une commande de l'État. Nous le devons à la ville de Vienne qui savait qu'elle avait vu naître un vrai sculpteur. Comment l'artiste a-t-il conçu son ouvrage ? Il avait à célébrer un grand et libre esprit, en même temps à stigmatiser le plus monstrueux des supplices, Calvin ayant fait brûler Servet parce que ce dernier ne respectait pas l'orthodoxie de son hérésie !

On se tromperait si l'on pouvait croire Joseph Bernard peu disposé à une si considérable entreprise. C'était, en effet, une âme ardente. Ses amis savent avec quelle liberté, quelle force, quelle intran-

sigeance il exprimait son opinion. Aucune critique ne frappait plus juste que la sienne. C'était plaie à son amour de la justice que de lui demander de collaborer à cette sereine protestation contre la cruauté du pape protestant.

Sur le fond de verdure des arbres, se pose une grande table de pierre, puis un haut piédestal sur lequel le héros attaché se tord comme un *Esclave* de Michel-Ange. A gauche et au pied de ce haut bûcher de pierre devenu une colonne de gloire, un couple charmant, le groupe de la *Jeunesse*, est dominé par un grand génie qui les protège et leur montre l'avenir. A droite, comme une allégorie à la vie qui est



Phot. R. Gauthier.

FIG. 6. — JOSEPH BERNARD. TÊTE DE JEUNE FILLE.

forcément l'histoire d'une défaite, une grande figure courbée, dont on ne voit que le dos, symbolise le regret et le *Remords*. C'est en somme un drame en trois parties, en trois actes, relié par l'unité d'une vie, d'un sentiment, d'une architecture.

Il travailla quatre ans à cette œuvre considérable, et il y travailla seul. Avec le maillet et le ciseau, il tailla lentement ces cinq figures de pierre, hautes de

deux mètres, sans esquisse, sans maquette, mais, comme il faisait toujours, d'après d'innombrables dessins.

Tous les tons sont donnés dans ce majestueux poème épique. Les délicieuses têtes des jeunes gens sont du meilleur style Bernard, tout enveloppées de lumière. Le *Remords* est une sombre allégorie qui évoque les forces titaniques, le temps où ces mystérieuses figures, qui n'étaient pas encore des hommes, contenaient dans leur âme la puissance future des lois du monde. Quant au *Michel Servet*, il est douloureux avec majesté, comme un beau Christ gothique. Ce considérable effort lui valut la célébrité. Comme il la méritait, elle ne l'a plus quitté, non plus que les imitateurs, ses suivants ordinaires. Mais le curieux c'est que, depuis, aucune autre occasion ne lui fut offerte d'exprimer la puissance qui était la sienne, qu'il venait de prouver, et que, ré-



Phot. R. Gauthier.

FIG. 7. — JOSEPH BERNARD, FEMMES DANSANT. Crayon.

vélé par un monument « social ». Il passa bientôt pour le sculpteur des grâces.

Cette nouvelle aventure lui arrive en 1912, il expose au Salon sa *Jeune Fille à la Cruche*, depuis si imitée. Ce fut un cri de curiosité, d'étonnement, d'admiration. Elle ne ressemblait à rien. Fine, menue, encore enfant, presque grêle, elle avance simplement, portant sa cruche avec assurance et attention, indifférente à des murmures qu'elle ne peut pas comprendre. C'est une figure d'idylle, une

filles de Racine et de Poussin. La technique, surtout, est étonnante, et le point d'aboutissement d'une longue étude, de toute une évolution cachée. C'est une date dans l'histoire de la sculpture française.

Elle est faite tout entière de lignes concentriques et enveloppantes ; les membres sont à peine écartés du corps ; les pieds rentrent à l'intérieur du cercle vivant ; les mains se dirigent vers le cœur. Mains et pieds sont traités, d'ailleurs, dans le même esprit que par les sculpteurs antiques : les attaches légèrement grossies, les doigts allongés et affinés, le talon bas, de telle sorte qu'une traînée de lumière court de la nuque au talon.

Comme on l'a dit de ses sœurs cadettes, elle peut paraître au premier abord maniérée. Toute la science qu'elle supporte si innocemment de loin, étonne de près. Mais regardez-la dehors, en plein air, au milieu de la frise de statues qui se déroule le long du musée du Luxembourg : à mesure que vous vous éloignez de toutes, son importance grandit ; bientôt vous ne voyez plus qu'elle. C'est la récompense d'une technique savante qui, dans son atmosphère naturelle, se résout en suprême simplicité.

Comme il comprend mieux les diverses ressources de son

art, Bernard n'est plus le partisan exclusif de la taille directe. Il travaille sur une esquisse en plâtre, qui peut aussi bien aboutir à un bronze qu'à un marbre ; et quelquefois aux deux. Puis son amour du rythme s'affirme dans une progressive immobilité. La *Femme qui danse avec un Enfant*, le *Faune Dansant*, sont encore des thèmes littéralement musicaux, d'ailleurs fidèles à sa technique enveloppante.

Les trois suivantes, plus statiques, sont des chefs-d'œuvre. En 1919 il expose



Phot. R. Gauthier.

FIG. 8. — J. BERNARD. ÉTUDE POUR UNE VICTOIRE (Lavis.)

sa *Bacchante*. C'est le sommet de l'art de Joseph Bernard, la réussite efficace de sa volonté. Tout est lumière. Les pampres, les draperies ne sont pas des accessoires, mais remplissent leur rôle, noient les ombres en forçant les yeux à suivre la forme impérieuse d'un éclatant dessin. On ne songe plus à parler de grâce équivoque ; une souple allégresse se repose dans la forme. La musique, davantage

transposée, ne s'entend plus qu'à travers le jeu des lignes.

Ainsi dans la *Jeune Fille qui se coiffe*, et dans la *Jeune Fille à la draperie*. Ces deux manières sont d'autant plus intéressantes, qu'il en existe deux états, en bronze et en marbre. États très différents, non seulement parce que Joseph Bernard avait donné au marbre plus de ductile liberté, mais parce que, travaillant avec lenteur et conscience, il modifiait insensiblement sa première pensée. La *Jeune Fille à la draperie* a été ainsi refaite deux fois. Achetée d'abord par l'État, elle ne satisfaisait pas complètement l'artiste, qui demanda l'autorisation de la reprendre dans son atelier. Elle y est encore, et le Luxembourg possède, sans le savoir peut-être, une nouvelle statue, plus subtilement parfaite que la première. Mais Joseph Bernard avait mis quinze ans à la



FIG. 9. — JOSEPH BERNARD, LA TENDRESSE. (Musée de Lyon.)

refaire et la nouvelle fonte lui avait coûté dix fois plus !

La musique et la danse ! Ce sont elles qui ont inspiré plus directement les dernières œuvres que j'ai à citer, les bas-reliefs. C'était déjà le thème d'une de ses premières œuvres, la *Fête des Pampres*, bas-relief un peu lourd et presque modern-style, où une grasse bacchante esquisse un pas. Il reprit le thème avec une grande ampleur pour la frise qui décore l'hôtel de M. Nocard.

En 1925, à l'Exposition des Arts décoratifs, à la demande de l'État, il déve-



Phot. R. Gauthier.

FIG. 10. — JOSEPH BERNARD. ÉTUDE POUR UNE VICTOIRE. 1931.

loppa de nouveau sa *Frise de la Danse*, pour la façade du pavillon Ruhlmann et pour une cour des galeries étrangères de l'Esplanade des Invalides. Mais si l'Administration des Beaux-Arts entendait exprimer ainsi son repentir d'avoir laissé un tel sculpteur sans commandes monumentales, elle sut rendre illusoire un si beau geste. Conçue d'abord pour être exécutée en ciment, la *Frise* dut se contenter du plâtre et, conséquence naturelle, se résigner à la démolition, à la fin de l'Exposition. Ce dut être un grand dégoût pour un artiste si scrupuleux de voir disparaître un labeur qui lui avait demandé plus de temps à exécuter qu'il n'avait duré. Espérons, puisque par bonheur les creux subsistent, que cette gracieuse théorie de jeunes filles sera reconstituée à la Rétrospective officielle de 1932.

Il avait préludé à cet énorme travail, comme il faisait toujours, non par des esquisses ou des maquettes, mais par d'innombrables dessins. Ils sont plus mouvementés que le bas-relief définitif. Autour du couple central, dont la giration attractive subsiste dans tous les états, les groupes cadencés retiennent de mieux en mieux leur élan, jusqu'à s'immobiliser dans le noble cortège de gauche, d'un sentiment véritablement hellénique, sans aucun pastiche d'ailleurs.

Joseph Bernard dessinait perpétuellement. C'était sa manière de vivre. Aussi dut-il accepter avec joie l'occasion qui lui fut offerte d'illustrer d'aquarelles l'*Ame et la Danse* de Paul Valéry. C'était un texte à la mesure et au goût de ce mélomane, qui avait, un temps, rêvé d'un *Monument à Beethoven*. Il mit dans ces pages ingénieuses une harmonie platonicienne.

Comme il travaillait très lentement, abandonnant, reprenant, modifiant son premier thème au gré de son goût difficile et de sa propre critique, il a laissé nombre d'ouvrages, à ses yeux, inachevés. Depuis quinze ans et plus, il travaillait à un bas-relief, *La Femme et l'Enfant*, toujours recommencé. Vingt ans après le *Monument à Servet*, il reprenait aussi le groupe de la *Jeunesse* pour en faire un petit et exquis chef-d'œuvre, terminé juste avant sa mort, le groupe de la *Tendresse*, qui réunit deux amants enlacés.

Enfin, un autre ouvrage a retenu ses derniers efforts. C'est une *Victoire* ailée. Il y travaillait depuis 1918, c'est-à-dire depuis douze ans et si elle est achevée pour nous, peut-être ne l'était-elle pas pour lui. Elle s'avance avec une sûre allégresse et pourtant paraît à peine peser sur la terre. La verrons-nous agrandie sur une de nos places publiques ?

Heureusement pour Joseph Bernard, il n'attendait rien que de son art. C'était un homme concentré, d'apparence taciturne et très réservé. Il parlait peu, surtout en public, mais quand on sollicitait son jugement, il répondait avec force, d'un mot juste et sans hésiter. Cet indépendant, qui en son temps souleva des colères, était en somme, un vrai classique.

LUC BENOIST.



BIBLIOGRAPHIE

EDOUARD MICHEL. — **Bruegel**. — Paris, Crès, 1931. In-4°, 134 p., 108 pl. (Maîtres d'autrefois.)

Ce *Bruegel*, très bien présenté, muni d'excellentes illustrations, est destiné par l'éditeur aux amateurs éclairés plutôt qu'aux spécialistes. Il satisfera pourtant les uns et les autres.

M. Michel l'a longuement préparé. Il connaît à fond la « littérature » du sujet, et, à l'exception des œuvres passées en Amérique, il est parvenu à voir tous les tableaux du maître ; ses méditations lui permettent de juger librement et de prendre parti en certaines controverses. Son livre savant n'est pourtant pas rébarbatif. Clair, simple et substantiel, toujours avenant, il donne de Bruegel une idée juste et complète.

Voici d'abord rassemblés les renseignements par-cimonieux que l'on possède sur la biographie de l'artiste, né vers 1525 dans un village hollandais, travaillant à Anvers et à Bruxelles, où il mourut en 1569. L'auteur reproduit ensuite, explique en autant de notices, trente-deux panneaux, indiscutables sauf le *Massacre des Innocents* (Vienne) et la *Danse de la Mariée* (Anvers), et qui, à l'exception de trois ou quatre, sont des chefs-d'œuvre. Les notices en indiquent le « pedigree », en analysent avec finesse l'inspiration, en marquent la portée. Chacune forme un tout, et, réunies, elles dessinent les aspects, le caractère et l'évolution de l'œuvre. Quarante-sept dessins authentiques, étudiés par groupes, sont aussi reproduits, mais auparavant, M. Michel a fait place à dix-huit peintures douteuses, dont certaines nouvellement découvertes, sont peu connues (*La Mort de la Vierge*, collection de Sir Lee de Fareham, par exemple). Notons seulement un point important : un ensemble de tableaux charmants dont plusieurs sont populaires pour avoir figuré à des expositions, le *Port de Naples*, la *Chute d'Icare*, la *Tempête* (marine), doivent être retirés à Bruegel et donnés à un émule. Le commentaire de ces dix-huit peintures problématiques sera précieux aux érudits. Nous admirons le bon sens et la modération que M. Michel apporte dans le débat des attributions, qualités rares en ce moment chez les historiens de l'art allemand.

Une introduction et une conclusion résument les traits typiques du génie de Bruegel.

Nous voyons en lui le philosophe que les malheurs du temps ont rendu pessimiste, artiste d'esprit médiéval encore, épris d'abstractions, qui compose des allégories, illustre des proverbes. Il adopte d'abord et renouvelle le mode fantastique cher à Jérôme Bosch, en des tableaux surchargés de figures, peuplés de monstres. Puis, il s'attache de plus en plus à la simple réalité ; l'homme et la nature prennent une place croissante dans son œuvre, suffisent bientôt à exprimer sa pensée comme dans la magnifique *Parabole des aveugles* (Musée de Naples). Souvent même, Bruegel n'a d'autre but que de les observer, et il nous donne des Kermesses et des Noces paysannes, des Paysages où le premier, dans le tableau, il évoque les saisons. Nos anciens touchés uniquement par la part de grotesque que contient son œuvre le prisaien comme un maître « drôle ». Aujourd'hui nous glorifions en lui l'artiste profondément humain, qui a su, sans renoncer à son amour de la vie, montrer l'homme aux prises avec les forces de la nature, avec les tares de la société.

Nous savons gré à ce livre d'avoir fixé la physiologie d'un maître longtemps mésestimé et qui, fort en vogue aujourd'hui, restait mal connu de beaucoup.

Clotilde BRIÈRE-MISME.

FORTUNÉ D'ANDIGNÉ. — **Les Musées de Paris**. — Paris, Editions Alpina, 1931. In-fol., 160 p., pl. en noir et en couleurs, fig.

M. d'Andigné a précisé dans son avant-propos, le but qu'il s'est proposé ici. Épris de la beauté de Paris, il souhaite de la faire mieux connaître aux lecteurs et de les y rendre plus fidèles, en les persuadant qu'ils trouveront dans ses musées de quoi satisfaire leur goût des civilisations anciennes et étrangères, sans avoir la peine de courir le monde : « Sans quitter Paris, on peut faire de beaux voyages parmi les merveilles d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre, d'Allemagne, des Pays-Bas et des Flandres, parmi les trésors des civilisations de jadis... » Ren-

dons-nous à cette invitation au voyage. Comme le guide a autant d'érudition que de ferveur et de goût, on parcourt les collections parisiennes avec enchantement et profit. Au Louvre est attribuée, cela va de soi, plus de la moitié du volume. Après les antiques, l'école de chaque pays est étudiée chronologiquement mais, encore une fois, si riche et de bon aloi que soit la documentation du livre, le ton est aussi peu que possible celui du cicérone érudit : c'est une présentation chaleureuse et élégante par un amateur raffiné. Ainsi devaient parler M. de Caylus au XVIII^e siècle ou M. le duc de Luynes au XIX^e pour faire les honneurs de leur cabinet. On n'attendait pas moins, au XX^e, du marquis d'Andigné, édile parisien, président de la Commission des beaux-arts à l'Hôtel de Ville. Quant à l'illustration du volume, elle est d'une beauté qui achève de lui donner un caractère de parfaite réalisation artistique.

G. W.

KONRAD HAHM. — **Deutsche Volkskunst.** — Breslau, 1932. In-8°, 120 p., 77 pl.

Après avoir rappelé l'évolution des études consacrées à l'art populaire en Europe depuis le XVIII^e siècle jusqu'aux congrès internationaux de Prague en 1928 et d'Anvers en 1930, qui n'en sont pas le terme, Konrad Hahm, muni d'une riche documentation et d'une argumentation solide étudie l'art populaire en esthéticien autant qu'en historien. Écartant l'arbitraire schématisme des deux couches de civilisation que distingue John Meier, il élève la notion de l'utilité génératrice de la création populaire, étroitement domestique pour Alois Riegl, à un niveau national sinon international. A l'esprit de tradition, que Riegl reconnaissait sans en chercher les causes ni le mécanisme, il ajoute l'action des conceptions religieuses, la préoccupation constante de résoudre les problèmes vitaux qui donnent aux œuvres d'art populaire leur sens délibéré et non accidentel, leur contenu psychologique — celui-ci entrevu par Hoffmann-Krayer — et leur permettent de parcourir la gamme des sentiments humains. Tout en renforçant l'idée du « contenu social » noté par Eugène Monk, il fait une place à la personnalité du créateur populaire que le caractère collectif de l'art populaire n'étouffe pas complètement (fig. 31).

Surtout, en technicien, il divise l'étude des arts populaires selon les différents métiers, en étudiant les conséquences qu'entraînent les diverses matières employées, depuis le bois jusqu'à celles où le manie-ment du feu intervient. Il met ainsi en valeur la notion de la technique, vitale pour l'art populaire tout autant que pour les arts dits supérieurs, les trouvailles de la perspective étant remplacées ici par la symétrie et un sens puissant du rythme.

On regrettera que les problèmes des origines, des migrations et de la pénétration dans l'art allemand de certains motifs chers à l'Orient sassanide ou

copte aient été seulement posés par l'auteur (fig. 13), que des théories comme celle de la peinture sous verre populaire considérée comme le précurseur de l'expressionnisme et de l'art des affiches modernes ne figurent dans son livre qu'à titre d'hypothèses (fig. 40).

On reprochera à l'auteur ce manque de hardiesse ou cet excès de modestie, mais on lui saura gré d'avoir su voir que l'art populaire d'un pays donné ne saurait être inscrit dans le cadre étroit de ses frontières géographiques ni de ses limites historiques indépendantes, les mêmes éléments se retrouvant dans des pays quelquefois très éloignés et les formes romanes naissant à côté de formes baroques ou de la Renaissance en plein XIX^e siècle. Ce livre est donc une synthèse de l'art populaire en général ; l'art populaire allemand n'y figure qu'à titre d'étape, parmi d'autres, mais il s'y trouve situé plus nettement et y paraît avec plus de relief qu'aucun autre.

La valeur de ce livre illustré avec goût et suivi d'une bibliographie et de tables précieuses n'étonnera pas de la part du consciencieux conservateur du Musée d'Art Populaire de Berlin dont on connaît déjà des ouvrages aussi captivants.

On se permet de souhaiter que le musée dont il assume la conservation depuis peu de temps sorte grâce à lui de l'état déplorable où des raisons matérielles le maintiennent fort injustement, étant donné la richesse des collections qui s'y trouvent réunies. La capitale allemande dispute ici la palme aux musées provinciaux français, et pourtant, que de fouilles fructueuses restent à faire dans ces trésors volontairement engloutis !

Assia RUBINSTEIN.

JEAN BABELON. — **Pisanello.** — Paris, Crès, 1931. In-8°, 30 p., 64 pl. (Le Musée Ancien).

Donner une idée suffisante de l'intérêt *sui generis* que présente un grand artiste du passé, sans négliger les faits concrets, faits historiques de sa carrière, et tout cela en quelque trentaine de pages, est la tâche des plus ardues que s'est imposée l'auteur de ce précieux petit volume. Il s'agit, dans un essai de ce genre, de sentir et de faire sentir ce qu'il y a de plus original, de plus important dans une œuvre dont le contact immédiat est devenu difficile, séparés que nous en sommes par des générations. Une sensibilité réelle, un don des plus puissants de ce que les esthéticiens allemands appellent « die Einfühlung » (la pénétration sentimentale) sont les conditions nécessaires et indispensables pour la réalisation heureuse d'une telle entreprise. M. J. Babelon a tenu cette gageure et l'a gagnée. Son petit livre ressuscite un monde et un art exquis. Avec une délicatesse et une pénétration qui lui font honneur, il introduit le lecteur dans une ambiance artistique dont l'accès nous paraît être presque interdit actuellement. D'ailleurs la précision des renseignements

donnés complète l'intérêt et l'utilité de cette étude forcément brève. On doit être reconnaissant à l'auteur d'avoir su trouver la forme la plus séduisante pour son sujet et d'avoir parlé d'un art délicat avec une sensibilité artistique remarquable.

Les planches qui suivent le texte sont bien présentées. Oserai-je ajouter qu'on pourrait regretter seulement qu'un peu plus de soin n'ait pas été apporté à la rédaction des légendes, ce qui permettrait d'éviter de nombreux lapsus fâcheux (voir, par exemple, pl. 10 : *Philippo* (*sic* !) Maria Visconti, à côté de 10. Lionel d'Este, pl. 20, Giovanni Francisco Gonzague, etc.).

M. J.

N. OKUNEV. — *Monumenta Artis Serbicae*. — Zagreb-Prague, Institutum Slavicum, 1928-31; fasc. I, II, III; in-fol., 8+8+8 p.; 12+12+12 pl.

La publication des *Monumenta Artis Serbicae* est un complément des plus importants aux études de l'expansion de l'art byzantin dans les pays slaves. Aux récents travaux de MM. G. Millet, Protitch, Pietkovic, Grabar, Filov, Bals, Stefanescu, P. Henry, etc., s'ajoute ainsi un nouveau monument considérable qui présente au public européen l'art serbe ancien et le rend accessible aux spécialistes. M. N. Okunev, connu comme un des byzantinistes russes les plus qualifiés, analyse et étudie avec soin et pénétration les nouvelles richesses artistiques qu'il a explorées. Grâce à lui et à ses collaborateurs, les matériaux et les monuments presque inconnus jusqu'à nos jours qu'on trouve dans les anciennes églises serbes nous révèlent des trésors artistiques appartenant surtout aux XIII^e et XIV^e siècles, c'est-à-dire à l'époque où se préparait la Renaissance italienne. C'est dans les Balkans, dans ces monuments serbo-byzantins qu'on trouve actuellement maintes sources de ce mouvement si important, maintes formes qui évoluèrent plus tard sur le sol italien. Les différents styles des fresques serbes permettent d'apprécier diverses étapes parcourues par cet art.

M. J.

Muséographie.

L'activité muséographique continue de produire les études et les catalogues qui font mieux connaître les collections de France et de l'étranger aussi bien dans leurs vieux fonds que dans leurs récentes acquisitions. Notre Louvre a réuni sous le titre d'*Histoire des collections de peintures au musée du Louvre* (Paris, 1930) quatre notices qui avaient été rédigées il y a quelques années par MM. G. BRIÈRE, L. HAUTECŒUR, G. ROUCHÈS et par M^{me} C. BRIÈRE-MISME, à la demande de la Société des Amis du Louvre, et publié un *Catalogue des pastels* (Paris 1930) dû à M^{me} BOUCHOT-SAUPIQUE. Il est regret-

table que M^{me} B.-S. ait ignoré le livre de M. A. Besnardin sur La Tour. La collection *Les Antiquités orientales* s'est augmentée d'un deuxième album édité par M. Georges CONTENAU et reproduisant les *Monuments hittites, assyriens, phéniciens, perses, judaïques, chypriotes, araméens* les plus importants. Par ce choix très judicieux de chefs-d'œuvre on comprend l'évolution de l'art en ces dernières régions de l'Orient avec les influences qu'elles ont échangées. Le texte et l'illustration font honneur aux éditions A. Morancé. Au Luxembourg, MM. L. HAUTECŒUR et P. LADOUÉ ont donné un *Catalogue des peintures et sculptures*, Paris, 1931; à Versailles, MM. A. PÉRATÉ et G. BRIÈRE un *Catalogue* dont la premier volume est consacré aux *Compositions historiques*, Paris, 1931. Ces deux ouvrages sont précédés d'excellentes études historiques.

En province, le *Catalogue général des Musées des beaux-arts* de la ville de Tourcoing, Tourcoing, 1931, par M. J. E. VAN DEN DRIESCHE fait connaître des collections qui, modernes en majorité, comptent pourtant un Guardi, un Boilly, un David. A Bayonne, l'inventaire du musée que le legs Bonnat a rendu un des plus riches de France a été dressé par les conservateurs du Louvre: *Ville de Bayonne, Musée Bonnat. Tableaux, sculptures, et objets d'arts*. Paris, 1930. Le catalogue des dessins sera publié ultérieurement.

Quelle que soit la valeur de tous ces catalogues, on ne peut s'empêcher d'en regretter l'excessive sécheresse, l'absence, après chaque mention d'objet, d'une notice qui souvent serait nécessaire pour le faire comprendre et apprécier. C'est là une lacune qu'il n'y a pas lieu de reprocher à nos voisins d'Angleterre.

Chacun sait quel trésor unique d'art français abrite Hertford House. Aussi saluons-nous avec gratitude le recueil de planches reproduisant les tableaux et dessins dont le catalogue a paru antérieurement. *Wallace collection catalogues. Pictures and drawing (illustrations)*, 2^e éd., Londres, 1930. Les sculptures en sont moins connues. M. J. G. MANN, conservateur-adjoint, vient d'en dresser le catalogue avec notes historiques et illustrations. *Wallace collection catalogues. Sculpture. Marbles, terracottas and bronzes, carvings in ivory and wood...* Londres, 1931. Les notices y sont d'une richesse qui réjouira artistes et érudits. Les amateurs d'art français trouveront encore leur compte dans les petits recueils qu'y consacre le Victoria and Albert Museum. Ils sont au nombre de quatre, qui correspondent aux époques les plus brillantes représentées dans ses collections. *Victoria and Albert Museum. A Picture book of French art. I. Mediaeval. II. Renaissance. III. Eighteenth century. IV. Nineteenth century*. Londres, 1931. Les historiens consulteront avec profit pour leur documentation le catalogue avec reproductions, des

portraits en miniatures ou en silhouettes conservés dans ce musée : BASIL S. LONG, *Victoria and Albert Museum Department of paintings. Handlist of miniature, portraits and silhouettes*. Londres, 1930.

Le même musée a publié la liste de ses principales acquisitions faites dans le cours de 1929. *Victoria and Albert Museum. Review of the principal acquisitions during the year 1929*. Londres, 1930. On y remarque une statue d'ange en pierre de l'école française du milieu du XII^e siècle, étroitement apparentée aux sculptures du grand portail occidental de Chartres.

Les jeunes musées américains ont à cœur de faire connaître des richesses acquises à un rythme très enviable. Voici le Catalogue des peintures du musée de Detroit : *Catalogue of paintings in the permanent collection of the Detroit Institute of arts of the city of Detroit*, Detroit, 1930, dont le texte a été préparé par M. Walter HEIL, conservateur des collections d'art européen. On louera la précision des notices et l'abondance de l'illustration. L'Université de Yale publie l'inventaire de la galerie de son école des Beaux-Arts (*School of the fine arts Yale University. Handbook of the gallery of fine arts*. New Haven, 1931), dont l'origine remonte à 1718; l'Université de Harvard réédite celui du Musée d'art Fogg que fonda en 1891 Mrs. William Hayes Fogg : *Fogg Art Museum Harvard University Hand book*, 2^d ed., Cambridge, 1931. Dans une chronique de l'année 1931, Mrs Margaret GILMAN rend compte des acquisitions parmi lesquelles figure un groupe sculpté, une Descente de croix, provenant de Notre-Dame de Tahull, curieux spécimen d'art médiéval catalan, et des expositions, dont une fut consacrée au XVIII^e siècle français. *Fogg Art Museum Notes*, vol. II, n. 6, Cambridge, juin 1931.

Le Metropolitan Museum a organisé plusieurs expositions : une de ses étoffes chinoises dont le fonds principal est l'admirable collection léguée en 1930 par William Christian Paul; Alan PRIEST et Pauline SIMMONS. *Chinese textiles. An introduction to the study of their history... occasioned by the exhibition...* New York, 1931. Une autre d'orfèvrerie ancienne de New York rendue possible par les prêts des collectionneurs : C. LOUISE AVERY, *An Exhibition of early New York silver*, New York, 1931-1932. L'exposition des gravures de 1929 remporta un tel succès qu'il en a fallu rééditer le catalogue avec illustrations et notices détaillées : WILLIAM M. IVINS, JR. *Notes on prints, being the text of labels prepared for a special exhibition of prints...* New York, 1930. Nouvelle édition par M. STEPHEN V. GRANCSAY du catalogue de la très riche collection d'armes et d'armures dressé antérieurement par BASHFORD DEAN : *Handbook of arms and armor European and Oriental*, 4^d ed., New York, 1930. Une petite brochure a été consacrée aux coffres (high chests) du Metropolitan provenant d'ateliers américains : *The American*

high chests, New York, 1930. Un des conservateurs du département des arts décoratifs, Mr JAMES J. RORIMER a démontré en une savante et ingénieuse brochure l'utilité que présentent les rayons ultra-violet pour l'étude des objets d'art, mais il sait assigner lui-même de justes limites à la méthode qu'il prône, en garantissant l'indispensable, ainsi que le précise Mr. Joseph Breck dans son avant-propos : « These aids supplement the discerning eye, they do not replace it. » *Ultra-violet rays and their use in the examination of works of art*. New York, 1931.

Le musée de Boston possède de très riches collections hindoues. Mr. ANANDA K. COOMARASWAMY vient de faire paraître un magnifique catalogue des manuscrits mongols dont les plus anciens ne remontent d'ailleurs pas plus haut qu'au troisième quart du XVI^e siècle : *Catalogue of the Indian collections in the Museum of fine arts*, Boston, Part VI. Mughal painting. Cambridge, Mass. 1930. Mr. A. K. Coomaraswamy avait répertorié antérieurement la collection Victor Goloubew acquise par le même musée en 1914 : *Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of fine arts de Boston...* Van Oest, Paris et Bruxelles, 1929 (*Ars asiatica*, XIII).

Nous avons encore reçu :

Le premier numéro du *Bulletin of the American Institute for Persian art and archaeology*. New York, juillet 1931.

From the collections of the Ny Carlsberg Glyptothek. 1931. I. Copenhagen. Dans ce numéro nous mentionnerons en particulier les articles suivants : FREDERIK POULSEN, *Iconographic studies in the Ny Carlsberg Glyptothek*, p. 1-95. Etudes relatives à des statues ou des bustes d'Anacréon, de généraux, de poètes, de philosophes conservés au Ny Carlsberg. — HAAVARD ROSTRUP. *Trois tableaux de Courbet*. P. 96-144. Ces trois tableaux sont : un portrait de Courbet par lui-même, un paysage de la forêt de Fontainebleau et des Petites anglaises devant une fenêtre au bord de la mer.

Le Catalogue de l'Exposition organisée à Berne du 20 juin au 23 août 1931 à l'occasion de la naissance d'Albert Anker : *Berner Kunstmuseum. Albert Anker, 1831-1910. Jahrhundertausstellung...* Katalog... 2^e édition.

Musée national suisse à Zurich. 39^e rapport annuel, 1930. Winterthur, 1931.

Annuaire des beaux-arts en Suisse fondé et publié par Paul Ganz, *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*. T. V, 1928-1929... Bâle, 1930.

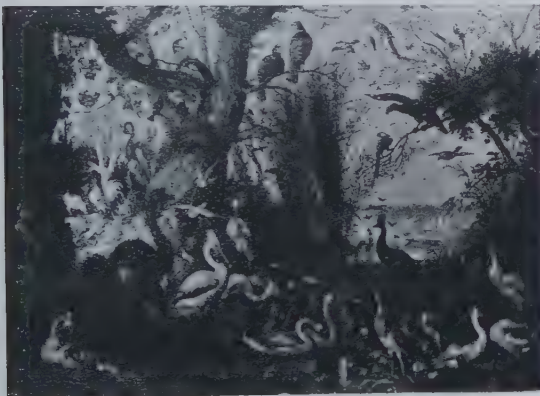
Un recueil d'articles édités à l'occasion du 70^e anniversaire de la naissance du professeur Dr. Hans Lehmann, directeur du Musée National suisse de Zurich. — *Festgabe zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Hans Lehmann...* Zurich, 1931 (*Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Neue Folge, Bd. XXXIII, 1931, Hft 1/2).

A. COURTET.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Le peintre courtraisien Roelant Savery (1576-1639). — M. Arthur Laes publie une étude (*Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. I, fasc. 4, octobre 1931) sur un paysagiste flamand de la fin du xvi^e et du début du xvii^e siècle. Roelant Savery, qui commence à attirer l'attention de la critique. Le présent article complète et rectifie, sur certains points, la thèse de doctorat de l'historien allemand Kurt Erasmus, consacrée au même artiste (1907). M. A. Laes ajoute une quinzaine de tableaux conservés en Belgique aux cent quatre-vingt-sept peintures de Roelant Savery cataloguées par M. Kurt Erasmus et disséminées à travers



Roelant Savery. Oiseaux. (Musée royal des Beaux-Arts, Anvers.)

l'Europe. Il précise le sort d'un certain nombre de tableaux et de dessins, ignorés ou indiqués avec inexactitude par celui-ci. Le classement chronologique des tableaux retrouvés est l'objet de la principale préoccupation de l'auteur, qui insiste d'autre part sur le caractère spécifiquement flamand de l'œuvre de cet artiste.

La décoration des églises des grands ordres religieux au xvii^e siècle. — M. Émile Mâle étudie (*Revue de Paris*, 1^{er} et 15 janvier, 1^{er} février 1932) la décoration des églises au xvii^e siècle, dont l'ordonnance n'a jamais été abandonnée au caprice comme on l'a cru trop longtemps. Aussi bien qu'au moyen âge, à l'époque de la Contre-Réforme, les commandes de tableaux furent faites aux artistes selon un système iconographique correspondant strictement au culte des saints particulièrement honorés par tel ou tel ordre religieux. Si cette disposi-

tion décorative fut souvent bouleversée en France par les troubles dus à la Révolution, on la retrouve plus respectée ailleurs, en Italie et en Espagne, par exemple. « L'étude attentive de ces églises », dit M. E. Mâle, prouve que les traditions du moyen âge se perpétuèrent fidèlement au xvii^e siècle. Comme jadis, les corporations, les confréries, les grandes familles embellirent leurs chapelles avec les œuvres d'art consacrées à leurs saints patrons... Il importe... de connaître le système décoratif adopté par les grands ordres religieux... Aucun siècle ne nous a laissé d'ensembles plus complets que le xvii^e; chaque ordre alors a son iconographie particulière, et un visiteur attentif reconnaît aussitôt s'il est chez les Jésuites, chez les Dominicains, les Augustins, les Franciscains ou les Carmes. »

L'auteur passe donc en revue la décoration des églises appartenant à chacun de ces ordres. Il montre qu'elle témoigne d'un système assez rigoureux. Ce sont toujours les épisodes de la Passion ou de la vie des saints vénérés spécialement par chaque ordre qu'on voit figurer dans les Églises qui leur appartenaient; par exemple, la Circoncision dans les églises des Jésuites, car *en ce jour*, comme nous l'apprend saint Luc, *l'Enfant reçut le nom de Jésus* (voir *l'Imago primi saeculi*, livre du Centenaire de l'Ordre). La fête de la Circoncision était, par conséquent, la principale solennité de la Compagnie. M. Mâle commente de la même façon l'épisode de l'apparition à saint Ignace de Jésus prononçant la phrase célèbre : *Ego vobis Romae propitius ero*, etc. D'autres ordres religieux choisirent d'autres motifs qui leur sont propres. Cette étude montre clairement l'importance primordiale de l'analyse comparative des légendes patrologiques et des motifs iconographiques qui ont inspiré les peintres, pour l'intelligence des œuvres artistiques.

Le problème de l'art pannonien. — A la fin du xix^e siècle, Wickhoff et Riegl ont attiré l'attention des érudits sur l'originalité de l'art romain impérial (*die Reichskunst*) qu'on était porté à considérer jusqu'alors comme un art décadent et dégénéré. Plus tard les controverses sur les origines de cet art romain et hellénistique (d'origine orientale ou occidentale ? — comparez l'opinion J. Strzygowski, à celle de Wickhoff et de Riegl) ont permis d'approfondir l'analyse de ses éléments en relevant ses affinités avec l'art archaïque du vi^e siècle d'un côté, avec la statuaire romane et gothique de l'autre.

M. Silvio Ferri dans un article fort intéressant et qui dépasse le cadre modeste que l'auteur s'est im-

posé (*Bollettino d'Arte*, janvier 1932) soulève indirectement, et de nouveau, toutes ces questions, à propos de deux stèles funéraires pannoniennes qui sont conservées au musée de Sopron près de Walbersdorf. Ces deux stèles, celle de Petronius Rufus avec Julia Urbana et celle de Tiberius Julius Rufus



La stèle de Petronius Rufus et Julia Urbana.
(Musée de Sopron Scarabautia.)

avec sa fille, ont été plusieurs fois étudiées (voir Hoffmann, *Roemische Grabsteine aus Walbersdorf* 1909; Schober, *Die Roemische Grabsteine von Norium und Pannonien*, Vienne, 1929), mais M. S. Ferri est le premier à insister sur l'intérêt exceptionnel que présente la stèle de Petronius Rufus comme un des plus anciens exemples de l'art provincial romain. Celui-ci ne peut être considéré comme une régression artistique, mais comme un nouveau mode d'expression, un spécimen d'un style *sui generis* dont le caractère a été le résultat d'un effort conscient. L'analyse comparative des deux stèles — la seconde, celle de Tiberius Julius Rufus, suivant plutôt les principes plastiques classiques, qui remonteraient à la même époque, le règne de Trajan, au début du II^e siècle, si l'on se fie au témoignage des inscriptions — qui sont probablement dues au même artiste, indique que l'art officiel n'a pas été inconnu au sculp-

teur. Ce dernier fut probablement chargé, du moins autant qu'on peut en juger d'après la stèle de Petronius Rufus, de réaliser une œuvre moins conventionnelle, abandonnant le système de décoration répandu à cette époque d'après les types imposés par les *cartons errants*. M. S. Ferri présente, à la fin de son article, une hypothèse fort vraisemblable et ingénieuse sur le rôle qu'a joué cet art *barbare* et original. Le développement linguistique nous montre que le *sermo plebeius* tel qu'on le trouve dans Plaute par exemple, remontant à une antiquité très reculée, s'est manifesté beaucoup plus tard dans les langues romanes, après avoir éliminé la couche artificielle de latin classique; de même l'art provincial, dont la conception l'apparente à l'art archaïque, à l'art plébéen, existait sous la couche externe de l'art *noble*, prêt à le remplacer et à poursuivre son évolution au cours du moyen âge.

M. Silvio Ferri rejoint ainsi et fortifie d'une façon indirecte, mais d'autant plus efficace, la thèse de M. J. Strzygowski, — si on la dépouille de tout ce qu'elle contient de tendancieux et d'*ethnographique* (?) —, sur la lutte de deux tendances dans l'art européen, celle du romanisme officiel et celle d'une couche antérieure à l'art policé et artificiel des classes supérieures et dirigeantes.



La Crucifixion. (Naples, San Domenico Maggiore.)

Le Crucifix de San Lomenico Maggiore à Naples.

— Le crucifix « qui parla à saint Thomas d'Aquin » se trouve sur l'autel, dit du Cappellone, de la plus grande des églises dominicaines de Naples. Il a été l'objet d'une étude sommaire de M^{me} Sandberg-Vavalà (*La Croce dipinta italiana*, Vérone, 1930). M. P. Toesca n'a fait que le citer dans sa *Storia dell'Arte italiana* (1^{er} vol., p. 967). M. Sergio Ortolani consacre (*Bollettino d'Arte*, août 1931) un article plus développé à cette peinture mal connue jusqu'à nos jours. Elle appartient au milieu du XIII^e siècle et présente une interprétation artistique particulière, très différente de celles de Giunta et de Cimabue, du byzantinisme italien. L'auteur la compare à d'autres formes de la peinture italo-byzantine du XIII^e siècle, en particulier à celles des différentes régions de l'Italie septentrionale et centrale.

Les dessins de « l'Elève de Benozzo Gozzoli. »

— M. B. Berenson (*Bollettino d'Arte*, janvier 1932) tâche de reconstituer l'œuvre — il ne s'agit ici que des dessins — du peintre qu'il considère comme un



Elève de Benozzo. Saint Michel et quatre saints.

élève de Benozzo Gozzoli, et qui est généralement désigné sous le nom d'un *Inconnu de l'école florentine du XVI^e siècle* (voir le catalogue des Offices). La série de dessins présentés par l'auteur permet de se faire une idée de cet artiste, des aspects différents de son art et de ses rapports avec ses contemporains. Son étude est suivie d'un catalogue raisonné des dessins de l'Elève de Benozzo dont la plupart se trouvent aux Offices.

La sculpture catalane funéraire du moyen âge et de la Renaissance. — M. Pedro Carbonell passe en revue (*Museum*, Ediciones Thomas, VII, vol. n° 4, 1931) les monuments funéraires de la Catalogne depuis le XIV^e jusqu'au XVI^e siècle. On y relève les traits caractéristiques d'un art assez sévère, dont l'origine doit être cherchée dans le Languedoc

et la Provence, et qui fut fortement influencé par le gothique bourguignon. L'austérité de Clairvaux, plutôt que la magnificence de Cluny, est le pôle de



Bas-relief de l'autel principal (détail).
(Saragosse. La Cathédrale.)

toute la conception esthétique catalane. Cet art témoigne dans son expression, d'un grand spiritualisme, malgré ses tendances naturalistes. L'auteur insiste sur ses caractères originaux et individuels, dont il présente maint spécimen intéressant.

Portraits de Christian II, roi de Danemark, par des peintres flamands.

— M. Karl Madsen passe en revue (*Revue belge d'art et d'histoire*, t. I, fasc. IV, oct. 1931) les portraits de Christian II, roi de Danemark, dont la plupart ont disparu sans laisser aucune trace : ceux de Dürer sont mentionnés dans le journal de ce dernier ; de celui de Quentin Metsys, on pense posséder une copie du XVII^e siècle au château de Rosenberg ; on connaît encore celui de Bernaert Van Orley, etc. Au musée des Beaux-Arts de Copenhague, se trouve un portrait du roi. M. Karl Madsen, d'accord avec MM. Francis Beckett, Max Friedländer, Gustav Falck, considère cette toile comme une œuvre de « Michiel Flamenco », peintre de la cour d'Espagne, qui travailla pour Marguerite d'Autriche. Le tableau aurait été peint en 1514, lors du voyage de l'artiste à Copenhague, où il fut probablement chargé de faire le portrait du

roi pour sa fiancée Élisabeth, nièce de Marguerite d'Autriche. La date de 1515 qu'on voit sur la peinture est celle de la cérémonie nuptiale célébrée à Copenhague le 12 août de cette année. Après avoir



Portrait de Christian II, roi de Danemark.
(Musée des Beaux Arts, Copenhague.)

énuméré quelques autres portraits anciens du roi Christian, l'auteur suggère que celui du Musée de Copenhague est le témoin le plus ancien des relations qu'entretint le Danemark avec la peinture flamande.

La Meuse et le pays mosan en Belgique (t. XXXIX des *Annales de la Société Archéologique*, Namur). — M. Félix Rousseau donne dans son savant mémoire un précis de l'histoire de la région

mosane, pendant les périodes romaine, mérovingienne et carolingienne. Il trace un tableau des plus intéressants du développement économique, social et intellectuel du pays au XI^e et au XII^e siècle, jusqu'au début de son déclin (XIII^e siècle). L'intérêt du livre pour les lecteurs de la *Gazette* réside surtout dans le chapitre concernant le mouvement artistique qui signale le diocèse de Liège durant le XI^e et le XII^e siècle, période unique dans ses annales par sa splendeur et sa fécondité. Il s'agit de l'art *mosan* dans ses diverses manifestations : architecture, sculpture, miniature, orfèvrerie, émaillerie, etc... M. F. Rousseau dresse la liste des monuments de ce pays, en en précisant la chronologie, montre le nombre et l'importance des édifices disparus, essaie de déterminer le caractère de cette architecture. Il en conclut que des rapports étroits ont existé entre ces ouvrages et les sanctuaires romans de la Bourgogne d'un côté, et de l'autre avec les contrées de la haute Meuse et de la Moselle. Les ressemblances qu'ils présentent avec les édifices du Rhin n'impliquent pas nécessairement une dépendance. « Au XI^e et au XII^e siècle, dit M. Rousseau, la vallée de la Meuse n'avait rien à envier à celle du Rhin. » L'auteur insiste sur la possibilité de rapports unissant l'école liégeoise à l'école lorraine ; ceux-ci n'ont encore fait l'objet d'aucun examen. Pour la sculpture et l'orfèvrerie, l'étude de M. Rousseau apporte aussi certains faits nouveaux, surtout en ce qui concerne l'importance de l'art *mosan* parmi d'autres écoles contemporaines. L'information aussi complète que solide de ce mémoire, l'étude serrée des points de détail qu'on y trouve, enfin les questions d'une portée générale qui y sont soulevées, en font un instrument indispensable pour la connaissance du rôle historique du diocèse de Liège avant le XIII^e siècle.

L'achèvement de la chapelle Sixtine. — La *Revue des Deux Mondes* (15 février 1932) publie un article du regretté Léon Dorez consacré à l'achèvement de la chapelle Sixtine et dont la documentation est tirée des Registres de la Trésorerie secrète pontificale, pour les années 1535-38 et 1541-46. Grâce à lui nous pouvons suivre pas à pas l'exécution du *Jugement dernier* et dater les phases successives des travaux, de mai 1536 au 31 octobre 1541. Les données de ce livre des comptes confirment indirectement l'exactitude de l'exposé narratif de Vasari.

ENGLISH SUMMARY

DRAWINGS BY SIGNORELLI

by Mr. B. BERENSON

Signorelli, as an artist, was all but entirely a Florentine. He went to school under Piero della Francesca, at Arezzo, but reached maturity under Pollajuolo, at Florence. He must have learned drawing from Piero. While we have any number of pen drawings by Pollajuolo and his close following we do not own a single one by Signorelli. Black chalk was his favourite material, he used it to give volume and bulk to his figures. While wielding this instrument he seems most sure of himself and attains to unsurpassed effects of pictorial plasticity. When he wanted to work up all the anatomical details of a nude he covered the chalk with bistre wash, with water colour, with white, producing a miniature, almost a camera obscura version of finished painting. Bistre alone he almost never used, and red chalk alone so seldom that only two instances can be cited.

The earliest drawing of Signorelli is the highly elaborated one in the Uffizzi, representing the Sacred Face. It is almost more like a small picture, and was perhaps meant to serve as the finished model for a painting. Next comes the study in black chalk now at Stockholm, for the Sebastian in the Perugia altarpiece of 1484. Then another black chalk study for a Hercules and Antaeus, made toward 1490. The nudes in the study for an Assumption or Ascension resemble astonishingly to the schematized figures derived from Piero della Francesca (*Petrus Pictor Burgensis de prospectiva pingendi*). In the study of a male nude facing a drooping female with an olive branch, the first recalls the man leaning

on a staff in Piero's fresco at Arezzo, recounting the Death of Adam.

Signorelli had the range and variety of an artist who in a single life time passed through successive stages of development. Greater as draughtsman than as painter it is in his drawings that he most fully revealed his genius. His command of the human figure not only made him the precursor of Michelangelo and even of Tintoretto, but enabled him to be the poet, the prophet, the illustrator, who created the Berlin Pan, the angels on the sacristy ceiling at Loreto, and the Apocalypse at Orvieto.

Between originals and copies there are only some four or five and twenty drawings that may have served Signorelli in preparing for his frescoes at Orvieto. Most of them are in black chalk. Some are little more than contours, others hatched to bring out the modelling, and one at least touched up with red chalk. None of these however are to be identified exactly with figures that appear on the walls. The studies between which and the frescoes the correspondence is complete, are in bistre and white or water colour. It thus would seem that when the master was brooding over his problems and thinking out his compositions in every detail, he used chalk, as much his natural instrument of notation and expression as ink was Leonardo da Vinci's.

Those that did not fit into his eventual pattern he discarded or modified. When he finally was satisfied with an idea he carried it out in a technique approaching to a coloured reduction of a finished design, which the executant could

hold before him when painting. All this study and preparation for a group in the fresco representing the Damned, where the motive is nearly lost in the struggling crowd! This, in connection with the fact that none of the chalk drawings find their precise equivalent in the frescoes, allow one to frame some vague idea of what labour it cost a Renaissance artist to bring a work to completion.

A certain number of chalk drawings have not escaped the attribution to Raphael or rather to an artist associated with him in the uncertain shades of connoisseurship, Timoteo Viti. Our artist was, as perhaps no other, one who as a draughtsman travelled with his own shanks the whole long way from Pollajuolo, and the crystalline naturalism of the mid-quattrocento to the heroic proportions of a Michelangelo, the almost too poignant accents of Andrea del Sarto, and the supple rhythms of Tintoretto. And like Tintoretto's and even more, his nudes are so pictorial that as in the Harewood demons and elsewhere they almost shimmer in their own light.

In the frescoes and other paintings only the proportions of the figures remain. Both in modelling and in lighting they are less pictorial

than the drawings. Signorelli was in fact a great illustrator and an even greater draughtsman but not so great a painter, and — alas! — an indifferent composer. One is tempted to ask whether the wonderful sketches he made and did not use were discarded because they did not please his patrons, or because he felt instinctively that he could not bring them to port on wall or panel, without damage. And to the end of his life Signorelli's energy as heroic draughtsman did not flag, nor did his quality evaporate, although he betrays after middle age a certain regressive tendency toward earlier impressions and habits and ideals.

One cannot help asking why it is that the pictorial tendencies so clearly manifested by the drawings are checked and even thwarted in the finished paintings of Signorelli. This discrepancy is not confined to him, it is on the contrary almost universal. Among the many reasons for this, one is the different degree of advance in technique. Then the finished painting is in art something like what a dress parade is in military drill. It must come up to the expectation of the authorities, who would not appreciate a serious departure from the average.

THE TRANSFER OF THE MEDICI ANTIQUES FROM ROME TO FLORENCE

by Mr. Ferdinand BOYER

The three famous statues which the Cardinal Ferdinand de Medicis bought in the xvth century : "Venus", "Le Rémouleur" (The Knife-grinder), "Les Lutteurs" (The Wrestlers), were removed in 1667, by order of the Grand Duke Cosme III, from Rome to Florence.

Until this time it had been thought that Cosme III had wanted to preserve these three masterpieces of ancient art from the possible damage to which they were exposed in the gardens of the Villa Medicis.

The Archivio Mediceo of Florence informs us, however, that this transfer was due to a rather vulgar cause. The Grand Duke, who was ill,

had been advised by his doctor to take exercise in the galleries of his palace sheltered from the inclemency of the season, and in order to make these walks less tedious, Cosme III desired to have before his eyes a certain number of these antiques. It is with this excuse of bad health that he asked the Cardinal Cibo, Secretary of State to Pope Innocent XI, for the necessary authorisation, which was granted, after some hesitation, for a few of these works only. Cosme III promptly chose the three most beautiful and sent four feluccas to Rome to take possession of them. Effectively, the transfer took place by water in the month of August.

JOSEPH BERNARD (1866-1931)

by Mr. Luc BENOIST

When Joseph Bernard arrived in Paris, Rodin was commencing his career of isolated genius, and French sculpture was exposed to the most exaggerated caricatured naturalism. Joseph Bernard inaugurated the return to static beauty. The sculptors of that period were content to model clay and then to carelessly entrust it to their helpers for the final execution of their works. Joseph Bernard inaugurated direct carving.

In place of the romantic or realistic ornaments with which the sculptors overburdened their poor statues, Bernard substituted the hieratic figure which still charms us. Furthermore, he possessed the merit of remaining at the same time both original and traditional. Finally, he was content practically with one subject : nude young girls.

He was born in Vienne (Isère) where his father was a stone-cutter and, from the age of nine, practiced direct carving. He came to Paris at twenty years of age but did not commence to exhibit his works before the age of forty ; first

busts, then entire figures. In 1905, he commanded public notice with his *Michel Servet* a dramatic subject, which remains practically unique amongst his works, for in 1912 with his *Jeune Fille à la cruche* (Young girl with a pitcher) he definitely became the sculptor of the graces. His style readily reminds us of that of the Greek artists.

He prepared his works by executing numerous sketches which showed his great conscientiousness and the extreme purity of his taste.

Working very slowly, never satisfied, he left many sculptures unfinished ; a *Victory* started in 1918 was perhaps unfinished, to his mind, when he died.

Joseph Bernard expected nothing except from his art. He was a taciturn and reserved man. He spoke little, especially in public, but when his judgment was asked he answered with force, saying the right word without hesitation. This independant, who in his time raised heated controversies, was, in reality, a true classic.



Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque:

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8°)

A LA CROIX DE LORRAINE

Maison fondée en 1760

■■■■■■■■■■

**EXPÉDITIONS
et TRANSPORTS
D'OBJETS D'ART**

CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse

PARIS

TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11

J. CHENUE, Corresp. à Londres

R. C. Seine 27.032

Edouard BOUET

**Réparateur de Tableaux
Miniatures, Objets d'Art**

(Maison Fondée en 1885)

9, Rue de Penthièvre, 9

Téléphone : Élysée 61-96

LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. Jean FONTAINE

— Maison Fondée en 1833 —

BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

Vente et Achat de Livres rares et précieux des XV^e et XVI^e siècles. — Editions originales du XVII^e siècle. Livres illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits
Dessins — Estampes

EXPERTISES - CATALOGUE MENSUEL F^{co} - VENTES PUBLIQUES

30, Bd Haussmann — Paris (9°)

Tél. : Provence 89-08

PARIS

23, PLACE VENDOME

ARNOLD SELIGMANN
ET FILS

NEW-YORK

11 EAST, 52^d STREET

ARNOLD SELIGMANN,
REY & C^o INC.